# ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

MONATSSCHRIFT FÜR EINE GEISTIGE
ERNEUERUNG DER DEUTSCHEN MUSIK

GEGRÜNDET 1834
VON ROBERT SCHUMANN

HERAUSGEGEBEN VON GUSTAV BOSSE



98. JAHRGANG 1931

GUSTAV BOSSE VERLAG, REGENSBURG

# INHALTSVERZEICHNIS

## 98. Jahrgang

### I. Leitartikel und Auffätze

Beiträge belletriftifchen Inhaltes find mit * gekennzeichnet.

## II. Opern-Uraufführungen

## III. Konzert und Oper



## IV. Muſikfeſte und Tagungen

## V. Neuerscheinungen



## VI. Besprechungen

Bücher:

Musikalien:

# VII. Kreuz und Quer

(Belletristische Beiträge sind mit * gekennzeichnet.)

## VIII. Notizen



## IX. Bilder*)



*) Die eingeklammerten Seitenzahlen beziehen sich auf den jeweils zugehörigen Text.

## X. Musikbeilagen*)



## XI. Musikalische Preisrätsel



*) Die römischen Ziffern bezeichnen die Nummern der Hefte.

# Namen-Regiſter

zuſammengeſtellt von Edith Stege.

Ausführlichere Erwähnungen ſind durch *Schrägdruck* der betreffenden Seitenzahlen gekennzeichnet.

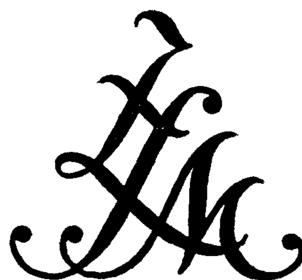
# ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

*

GEGRÜNDET 1834
VON ROBERT SCHUMANN

*

*98. JAHRGANG*



*HEFT 1* *1931* *JANUAR*

VERLAG DER ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

GUSTAV BOSSE VERLAG / REGENSBURG

Verlagspostanstalt: Regensburg

# ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann
Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

HAUPTSCHRIFTLEITER: DR. ALFRED HEUSS, GASCHWITZ BEI LEIPZIG

Schriftleitung für Norddeutschland: Dr. Fritz Stege, Berlin

Schriftleitung für Süddeutschland und Österreich: Gustav Bosse, Regensburg

Schriftleitung für Westdeutschland: Prof. Dr. Hermann Unger, Köln





98. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG / JANUAR 1931 HEFT 1


## INHALT



### Bildbeilagen:



### Notenbeilage:




## BEZUGSBEDINGUNGEN

Die Zeitschrift für Musik kostet im In- und Ausland im Vierteljahr RM. 4.—, Einzelheft RM. 1.50

Sie ist zu beziehen: a) durch alle Buch- und Musikalienhandlungen, b) vom Verlag der „Zeitschrift für Musik" Gustav Bosse Verlag in Regensburg direkt, c) durch alle Postämter (bezw. beim Briefboten zu bestellen). Bei Streifbandzustellung werden Portospesen berechnet. Der Bezugspreis ist im Voraus zu bezahlen

## INSERTIONSBEDINGUNGEN

Preise für Anzeigen: 1/1 Seite RM. 180.—, 1/2 Seite RM. 94.—, 1/4 Seite RM. 50.—, 1/8 Seite RM. 28.—,
die einspalt. 68 mm breite Millimeterzeile kostet RM. 0.80. Bei Platzvorschrift 25% Aufschlag. Eine Anzeigenseite ist 203 mm hoch und 140 mm breit
Zahlstellen des Verlages (Gustav Bosse Verlag): Bayer. Staatsbank, Regensburg; Postscheckkonto: Nürnberg 14349; Österr. Postsparkasse: Wien 156451

# Aus neuerschienenen Büchern.

„Kunst und Technik", herausgegeben von Leo Kestenberg. (Volksverband der Bücherfreunde, Wegweiser-Verlag, Berlin.)

Aus diesem hochinteressanten Sammelwerk, das Beiträge bekanntester Autoren enthält, wählen wir verschiedene Proben von besonderem kulturellen Interesse aus.

(Vorwort von Leo Kestenberg.) Der Mensch, welcher Technik, Wirtschaft und Sport, diese lebensnützlichen, lebenstüchtigen Formen aufnimmt, ohne daß seine Aufnahmebereitschaft auch nur einen Moment erlahmte, verhält sich heute der Kunst gegenüber reserviert und verweigert ihr die ständige Gefolgschaft. Einmal sieht er die Lebenstüchtigkeit und Lebensnützlichkeit der Kunst nicht ein, zudem scheint sie dem demokratischen Zeitideal nicht ohne Schwierigkeiten einfügbar. Der Kunst haftet auch heute noch der Hauch des Aristokratischen an, sie widersetzt sich, trotz aller Volksbildungsbestrebungen, der Anpassung an die Volksmasse. (sic!! D. Schriftltg.)

(Paul Honigsheim: „Musik und Gesellschaft"), S. 77/78. Es kann an dieser Stelle das heißt in diesem ersten Unterabschnitt des dritten Hauptteils nicht unseres Amtes sein, Wesen und Entwicklung der Jugendbewegung zu schildern. Nur soviel sei gesagt: Sie stellt einen Gegenschlag dar gegen eine Seinsart des endenden 19. Jahrhunderts, die man schlagwortartig durch diese Ausdrücke charakterisieren kann: Vorherrschen von Großstadt, Bürokratie, Technik und Rationalität einerseits sowie Fehlen der Naturbezogenheit, Nachbarschaft, Führerschaft und Gemeinschaft andererseits. Sie wurde getragen durch jene Altersschicht, bei der diejenigen Einstellungen am meisten entgegengesetzt geartet sind. Das aber sind die Jugendlichen. Unter ihnen waren es wiederum speziell die Angehörigen derjenigen Gesellschaftsschicht, die die charakteristischste Vertreterin jener erwähnten Haltungen darstellte. Und das waren die bürgerlichen gemäßigt-liberalen Intellektuellen. Man lehnte nun aber nicht etwa nur die Lebensgestaltung eben dieser Kreise ab, aus denen man selbst entstammte, vielmehr verwarf man grundsätzlich die Existenzart, die der Zeit eigentümlich war, und zwar sämtlicher Stände und Klassen. Dementsprechend konnte man sich auch nicht mit einer der letzteren und mit einem Zukunftsprogramm identifizieren, beispielsweise mit dem Proletariat. Infolgedessen blieb nichts anderes übrig, als vor der heutigen Welt zu fliehen, sei es in Wald und Siedlung, sei es in die Vergangenheit, in die man alles hineinlas, was man schätzte. So gelangte man nicht zuletzt in das Mittelalter, das heißt man lebte im Widerspruch gegen die bürgerlich-kapitalistische Haltung in einer vorbürgerlichen und vorkapitalistischen Welt.

(Ernst Křenek: Der schaffende Musiker und die Technik der Gegenwart), S. 152 und S. 154.

Gefährlich dürften Versuche sein, dieses verlorengegangene Dilettantentum auf einer der vorhandenen Konzertmusik oppositionell entgegenstehenden Grundlage wieder aufzubauen. Dieser Versuch setzt voraus, daß für diese neuen Liebhaber eigens Werke geschaffen werden, was jedoch dem Sinn des Amateurwesens widerspricht. Der Dilettant darf nie das Maß der Dinge sein, stets muß das momentane Niveau weit über seiner Durchschnittsgrenze liegen. Er muß in dauernder Anstrengung sein, muß sich immer bemühen können, in immer höhere Bezirke seiner Kunst vorzudringen. Im Augenblick aber, wo diese Kunst auf sein Durchschnittsniveau herabsteigt, verliert seine Bemühung den Sinn, und seine Kunstausübung wird zum schalen, mühelosen Gebrauch. Besonders bedenklich ist es wohl, wenn die Liebhaberei organisiert wird und die Menschen gruppenweise ihre angebliche Musikliebe ausüben. Nur die völlige geistige Verödung und unachtsame Oberflächlichkeit, die die Technisierung des Lebens herbeigeführt hat, machen es möglich, daß man, wo alles organisiert und rationalisiert wird, um nicht ganz zugrunde zu gehen, gar nicht merkt, daß der Geist das einzige ist, das sich allen kollektiven Bestrebungen immer entziehen wird ...

Es gehört zu den Bocksprüngen irregeleiteter Verblödung, daß heute gelegentlich der Versuch gemacht wird, in der Kunst die Technik mit ihren geschilderten Auswirkungen als endliche Erlösung vom Ballast des Geistes, also auch von der Kunst, zu preisen. Es ist das Bild des Chauffeurs, den sein eigenes Auto überfährt, da er es ankurbelte (K. Kraus), des Demiurgen, den seine eigenen Geschöpfe knechten, die er zu seiner Bedienung erschuf. Man kann unsere Zustände beklagen, ohne dabei den rein quantitativen Wert des in technischen Dingen investierten Geistes herabzusetzen, aber unsere Erniedrigung als hocherwünschte Seligkeit hinauszuschreien, dazu können wir durch nichts gezwungen werden. Im Gegenteil, je mehr uns die Technik zu erdrücken scheint, desto ent-

schiedener muß die Kunst für die wahre Humanität einstehen, für Geist und Leidenschaft, Phantasie und Willkür. Jedenfalls kann auch das Ziel eines vielleicht nach sozialen Tendenzen, wie sie die Technisierung nahelegen mag, orientierten Kunstwerks nur die Befreiung des Individuums aus der sozialen Bindung sein, und keineswegs etwa die Verherrlichung einer solchen Bindung. —

## Preisausschreiben.

Die „Deutsche Stunde in Bayern" hatte in diesem Frühjahr ein Preisausschreiben für eine Original-Rundfunkmusik erlassen. Nach Durchsicht der zahlreich eingelaufenen Arbeiten hat das Preisgericht nunmehr entschieden, daß der von der Deutschen Stunde in Bayern ausgesetzte Preis von 1500 RM. aufgeteilt und in Form von Anerkennungshonoraren von je 300 RM. an folgende fünf Komponisten für deren eingereichte Werke ausbezahlt werden soll: Rudolf Fetsch, Ludwigshafen: „Eine lustige Spielmusik"; Theodor Huber-Anderach, München: „Karneval", Tanzsuite; Hans Lang, Fürth i. B.: „Choralkantate"; Karl List, München: „Suite für Trompete und Streichorchester"; Ernst Schiffmann, Herrsching: „Musik für Streichorchester". Die fünf Werke gelangen an der Deutschen Stunde in Bayern zur Uraufführung.

Im Rahmen des Internationalen Preisausschreibens Chant des nations (das Lied der Nation) wurden von einer Jury unter dem Vorsitz von Dr. Hans Bußmann die drei besten deutschen Lieder preisgekrönt. Aus der Fülle von 732 Arbeiten wurden dem Richterkollegium 32 zur engeren Wahl vorgelegt. Nach langen Beratungen erhielten den ersten Preis von 1500 Mk. eine Hymne mit dem Kennwort Berderac, den zweiten Preis und dritten von je 500 Mk. die Lieder mit dem Kennwort De Ha und „Tangoliebe". — Am 23. trat die Jury erneut zusammen, um die schönste Frauenstimme preiszukrönen, durch die Lieder am 8. Dezember in Nizza und in der Endkonkurrenz vorgetragen werden sollen. Hierbei erhielt den ersten Preis von 1200 Mk. Frau Charlotte Boerner, den zweiten Preis von 500 Mk. Frau Grete Schubert, den dritten Preis von 300 Mk. Frau Renée Philippe Serano. Falls es der ersten deutschen Preisträgerin in Nizza gelingt, gegenüber ihren Konkurrentinnen erfolgreich zu sein, so erhält sie weitere 50 000 Franken und einen längeren Tonfilm-Vertrag des Nicaea - Apollon - Film (Paris). Generalsekretariat und Jury beschlossen, Dr. Hans Bußmann zum Führer der deutschen Delegation zu wählen.

Adolf Ernst, der in Berlin lebende Komponist, der schon bei dem internationalen Wettbewerb „Das Lied der Nationen" mit dem ersten Preis ausgezeichneten „Hymne", erhielt jetzt bei der engeren Konkurrenz in Nizza ebenfalls den ersten Preis für dieses Tonstück.

Ein nur Holländern zugänglicher Komponistenwettbewerb findet aus Anlaß des bevorstehenden 60. Geburtstages von Willem Mengelberg (28. März 1931) statt. Die preisgekrönten Werke werden von Mengelberg in zwei Konzerten zur Uraufführung gebracht.

## Ehrungen.

Kamillo Horn, der sudetendeutsche Tondichter, wurde anläßlich seines 70. Geburtstages in seiner Heimatstadt Reichenberg (Nordböhmen) unter lebhafter Teilnahme der deutschen Bevölkerung durch ein Festkonzert und die Enthüllung einer Gedenktafel an seinem Geburtshause geehrt. Kamillo Horn war anfangs Harfenist in Wien und wurde dann zum Professor an der Musikakademie ernannt. Er schrieb eine Symphonie, Kammermusik, Lieder und Chorwerke, um deren Drucklegung, Verbreitung und Aufführung sich mehrere Gruppen des K.-Horn-Bundes (in Wien, Graz und Böhmisch-Leipa) bemühen. Neuestens hat der K.-Horn-Bund in Böhmisch-Leipa eine vom heimischen Künstler Huyer entworfene Horn-Plakette anfertigen lassen, die allen denen verliehen wird, die sich in Wort und Ton um die Werke und die Person Kamillo Horns verdient machen.

Die britische Gesellschaft für zeitgenössische Musik ernannte mus. doc. Sigfrid Karg-Elert (Leipzig) neben Paul Hindemith (Berlin) und Alfredo Casella (Rom) zu Ehrenmitgliedern. Gleichzeitig erhielt Sigfrid Karg-Elert durch die weltberühmte Orgelbaufirma Willis & Sons (London) den ehrenvollen Auftrag, 1931 in einer vierzig Konzerte umfassenden Tournee seine Orgelwerke in den Vereinigten Staaten von Nordamerika persönlich zur Aufführung zu bringen.

## Verlagsnachrichten.

Die neue „Meſſe“ von Hermann Wunſch die in Nürnberg zur Uraufführung gelangte und durch Rundfunk (München und Deutſchlandſender) übertragen wurde, erlebt die nächſten Aufführungen in Elberfeld (Hoeßlin) und Zürich. Das Werk iſt bei Hug u. Co. erſchienen.

In den nächſten Wochen erſcheint im Cosmopolite-Verlag, Leipzig C 1, Neumarkt 29 (P. Pabſt Nachf.) Kurt Kern's (Leipzig) „Gaſteiner Walzer“ für alle Beſetzungen, großes Streichorcheſter, Salonorcheſter etc. im Druck. Aufführungen des Werkes ſind bereits für alle deutſchen Rundfunkſender in Ausſicht genommen. Mehrere große Städt. Orcheſter haben den „Gaſteiner Walzer“ im Rahmen größerer Konzerte für Aufführungen im Laufe des Winters 1930/31 erworben.

Der Muſikverlag Max Heſſe konnte auf ſein fünfzigjähriges Beſtehen zurückblicken.

## Zeitſchriften-Schau

„Deutſchlands Erneuerung“, Monatsſchrift für das deutſche Volk. 14. Jahrgang, Heft 6. Aus dem Auffatz „Treibende Kräfte in der Muſik“ von Max Doniſch.

Man leſe das Schrifttum, aus dem ſie ihre Weisheit ſchöpfen, die „modernen“ Zeitſchriften, die wie Pilze aus der Erde ſchießen, die Aufſätze in Linkszeitungen, die Programmhefte von Oper und Konzert, um einen Begriff zu erhalten von der Verworrenheit der Ideen und ihren Schlußfolgerungen. In einer durch geſuchte Wortverdrehungen und Neubildungen bis zur Unverſtändlichkeit verdorbenen Sprache, in der das Schlagwort und die kliſchierte Phraſe die Unklarheit der Gedanken bemänteln ſollen, wird ein „Edelquatſch“ verzapft, hinter dem ſich die vollſtändige Negierung der Kunſt verbirgt. Man faſelt von „gemeinſchaftsbildenden“ Kräften der Muſik, betont aber durch Verleugnung und durch Verächtlichmachung der überlieferten Kunſtgeſetze das Trennende. Man predigt die Ausmerzung jeder Perſönlichkeitsäußerung zugunſten einer geiſtloſen, konſtruktiviſtiſchen „Materialbewegung“ (d. h. alſo Beſchmieren von Notenpapier ohne Sinn). Beethovens gewaltige Geiſtigkeit und erzgehämmerte Kraft, ſeine zum Überſinnlichen geſteigerte Männlichkeit wird durch ſie in „unbezähmte, ſubjektiviſtiſche Triebhaftigkeit“ verkehrt. Bachs herrliche muſikaliſche Dombaukunſt wird zu trockenem Spiel mit dem Material erniedrigt. Man ſtellt ein Problem der Form auf und weiß nichts von der ewigen Unabänderlichkeit ihrer Grundgeſetze, man ſchwatzt von „zeitgemäßer“ Kunſt und ahnt nichts von ihrem Ewigkeiswerte, man ſpricht von einer „Kunſt des Volkes“ und meint damit den angeſchwemmten baſtardierten Maſſenbrei der Großſtadt. Die Umwertung alles Menſchlichen in Mechanik, die Erhöhung der Maſchine zur Göttin, die Verleugnung aller nationalen Kunſt iſt eine gegen unſere Kultur gerichtete Tendenz, die ſich wie ein roter Faden durch dieſes Schrifttum zieht, der — ausgehend von Le Corbussiers „L'Esprit Nouveau“ — via Bauhaus- und Krolloper-Ideen mit der betonten Pfeilrichtung auf Moskau verläuft. Was A. v. Senger in ſeiner „Kriſis der Architektur“ darüber berichtet, findet ſeine Parallele auf dem Gebiete der Muſik. Man braucht nur die fratzenhafte Verzerrung deutſcher Meiſterwerke, das konſequente Vorſetzen von ausländiſchen Tendenzwerken ſchlimmſter Art in der ſtaatlichen Berliner Krolloper — natürlich auf Koſten der Steuerzahler — erlebt zu haben und zu wiſſen, daß das dort Erprobte direkt nach Moskau wandert, um Zweck und Ziel dieſer Strömungen zu erkennen. Das Widerlichſte iſt dabei, wie alles dies in einen Wuſt ſchlammiger Philoſopheme, meiſt bergſoniſtiſcher Herkunft, eingehüllt wird, um es den Dummen mundgerecht zu machen...

Reklametum und geſchäftig-politiſcher Unternehmergeiſt herrſchen heute überall in der Kunſt. Bei uns aber in Deutſchland herrſcht dazu noch die winſelnde Verehrung des Auslandes, die bedientenhafte Sucht, ſich nach außen in ſklaviſcher Niedrigkeit beliebt zu machen. Der Ruf nach einer „internationalen Kunſt“ wird in keinem anderen Lande ernſt genommen. Während aber im Auslande gegen deutſche Kunſt ein erbitterter Krieg geführt wird, während ſogar aus Amerika Bericht über Bericht von der unerhörteſten Verdrängung deutſcher Muſik und deutſcher Künſtler einläuft, führt man in unſeren Theatern, gerade aber in den ſtaatlichen Opernhäuſern faſt nur noch ausländiſche Werke auf, bringt Uraufführung über Uraufführung von minderwertigen Werken fremder Komponiſten, die in ihrem eigenen Lande durchgefallen ſind, und unterſtützt dadurch in ſchmachvollſter Weiſe die Verächtlichmachung unſeres eigenen Schaffens. Und das alles auf Koſten unſeres verarmten Volkes, während die Tantiemen in die Taſchen ausländiſcher Verleger wandern! Wahrlich, um den Ruhm, den einmal unſere heutigen Hochmögenden in der Geſchichte einnehmen werden, ſind ſie nicht zu beneiden!



Julius Weismann

# ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsſchrift für eine geiſtige Erneuerung der deutſchen Muſik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitſchrift für Muſik" von Robert Schumann
Seit 1906 vereinigt mit dem Muſikaliſchen Wochenblatt

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

HAUPTSCHRIFTLEITER: DR. ALFRED HEUSS, GASCHWITZ BEI LEIPZIG

Nachdrucke nur mit Genehmigung des Verlegers. — Für unverlangte Manuſkripte keine Gewähr

98. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG / JANUAR 1931 HEFT 1


## Julius Weismann.

Von Georg von Graevenitz, Freiburg Br.

Drei Tatſachen haben die künſtleriſche Perſönlichkeit von Julius Weismann in letzter Zeit in den Vordergrund der Beachtung und Betrachtung gerückt. In ſeinem engeren Heimatkreiſe der Stadt Freiburg Br. und Umgebung hat ſeine Berufung zum künſtleriſchen Leiter eines neugegründeten Städtiſchen Muſikſeminars und als Lehrer an deſſen Meiſterklaſſe für Klavier und Kompoſition Freude erregt. In weiteren Kreiſen löſten die Feiern ſeines 50. Geburtstages in den Weihnachtstagen des Jahres 1929, die ſich nicht nur auf Freiburg und Baden beſchränkten, auch im weiteren Umkreis in Süddeutſchland und in der benachbarten Schweiz die Frage aus: „Was iſt's um dieſen Freiburger Komponiſten dort unten in der deutſchen Südweſt- und Grenzecke, von der in der Hauptſache doch nur bekannt iſt, daß dort das Reiſeziel des Schwarzwalds liegt und daß dort der allemanniſche Dichter Hebel geboren iſt?" Schließlich aber ließ eine weitere Nachricht nicht nur deutſche ſondern auch ausländiſche muſikaliſche Kreiſe aufhorchen: „Julius Weismann hat ebenſo wie Em. Nik. Rezniceck den Beethovenpreis erhalten!" Und ſo mag die Beantwortung der Frage: „Wer iſt Julius Weismann?" die ja die andere einſchließt: „Wie iſt Weismann geworden?" in keinem ganz ungünſtigen Zeitpunkt erfolgen.

Ich erwähnte ſeinen 50. Geburtstag am 26. Dezember 1929. Der Sohn des großen und weitumgreifenden Naturforſchers, Zoologen und Biologen Auguſt Weismann und ſeiner Gattin, beide urmuſikaliſche und muſiktreibende Menſchen, iſt vor 50 Jahren in Freiburger Luft, in die Natur des Schwarzwaldes, in allemanniſches verſonnenes Weſen hineingeboren. Und dann iſt auch ſein bisheriges Leben im Schatten des Münſterturms, im Anblick der Schwarzwaldberge, die den Freiburger Schloßberg bis in die nächſte Nähe des Eigenheims und alten Gartens von Weismann in der Stadtſtraße vortreiben, unter den ſtillen, ruhigen aber um ſo ſtetiger und wirkſamer arbeitenden Einflüſſen allemanniſchen Weſens, allemanniſcher Kultur und Kunſt verlaufen. Und wir Freiburger dürfen hoffen, daß die langerwartete Berufung zum Leiter des Muſikſeminars, die Möglichkeit erweiterter muſikerzieheriſcher Tätigkeit für ihn das Pünktchen auf dem i des Entſchluſſes bilden wird, auf väterlichem Erbe, in allemanniſcher Geburts-, Jugend- und Mannesheimat zu verharren, aus ihr weiter Säfte und Kräfte künſtleriſchen Schaffens und Wirkens zu ziehen. „Der iſt in tiefſter Seele treu, der die Heimat liebt wie du." Dies Fontane-Wort gewinnt tiefſte Bedeutung, wenn ein Menſch, ein Dichter, ein Künſtler der Heimat die geiſtigen und künſtleriſchen Gaben, die ſie ihm in die Wiege gelegt hat, und mit denen ſie ſein Werden umgeben hat, aus denen ſein Schaffen herausgewachſen iſt, ihr in künſtleriſch ge-

wachsenen und geformten Gestaltungen und Werken wiederschenkt. Und nicht bloß ihr, dieser Heimat, sondern auch allen den Menschen, die guten Willens sind, sich in die Segnungen dieses Verhältnisses zwischen Natur und dem ihr eingeordneten Menschen einzufühlen und sich ihnen anheimzugeben.

Wir stehen damit am Anfang des Werdens der künstlerischen Persönlichkeit Weismanns, aber auch mitten in ihrer Tages- und Lebenshöhe seines 50. Geburtstages. Die Feier dieses Tages im Stadttheater der Heimatstadt brachte eine feingedachte Huldigung für den Komponisten: die Erstaufführung seines „Rondo für Orchester" (op. 96) unter seiner Stabführung. Dem Werk ist von seinem Schöpfer ein Motto mitgegeben worden, das für seine ererbte und weiterentwickelte Naturverbundenheit charakteristisch ist:

> „Es ist Frühling über dem Land, Frühling, der kommt, unbekümmert um das Werden und Vergehen der Menschen, Frühling an sich und für sich, weder froh noch traurig. — So ist der Anfang und der Schluß des Rondos, der Rahmen für einen frohen Festtag der Menschen mit Kinderspielen, Gesang und Tanz, bis der Abend kommt und das Treiben der Menschen stumm wird und nur Frühling wieder über dem Land, Frühling für sich, unbekümmert, weder froh noch traurig . . ."

Als Weismann in weihnachtlicher Zeit 1879 kam und in den kommenden Frühling hineinwuchs und zum Jüngling ward, da war sein Schicksal nicht so ganz einfach zu gestalten. Obwohl von früh an durch des Vaters begeistertes Klavierspiel und die im hohen Musiksaal des Elternhauses gepflegte Kammermusik an gute Musikpflege gewöhnt, galt der Knabe doch für unmusikalisch. Wenn musiziert wurde, konnte es vorkommen, daß er davonlief. Der Mozartschen Violinsonate in e-moll war es beschieden, den musikalischen Urquell in ihm zum Rauschen zu bringen, und nun regten sich in dem Dreizehnjährigen auch bald die musikalisch schöpferischen Kräfte. Ein Jahr lang hat er in München in der obersten Ausbildungsklasse von Joseph Rheinberger regelmäßigen Unterricht genossen. Bis zum sechzehnten Jahr war er dann Schüler eines hervorragenden und in Freiburg nicht vergessenen, auch von Liszt hoch eingeschätzten Pianisten Dimmler. Er hat das Verdienst, dem in langsamer Entwicklung reifenden Jüngling in den Jahren 1893—96 das Verständnis für Musik als Sprache erschlossen und seine Liebe für Improvisation erweckt zu haben. Es folgt ein mehrjähriger Aufenthalt in Lausanne, wo seine ersten Werke — meist Klaviersonaten — entstanden und wo auch 1893 sein erstes öffentliches Auftreten in einem Klavierabend stattfand. Ziemlich einflußlos blieb dann ein Lehraufenthalt in der Großstadt Berlin unter dem Druck des Großbetriebs akademischer Lehre, sehr viel fördernder der Abschluß der Ausbildung in den Jahren 1899 bis 1902 bei dem Münchener Klavier- und Theorielehrer Ludwig Thuille, dem begabtesten Vertreter des Münchener Neuromantikertums mit seiner schwungvollen Klang- und Harmonienseligkeit. Aber das Entscheidende des Werdens liegt bei dem nun also dreiundzwanzigjährigen jungen Künstler nicht im Gebildetwerden, sondern in triebhafter Selbstausbildung dessen, was ihm die Natur mitgegeben hatte und was der innigste Verkehr mit der Natur im Garten des Heimathauses, im nahen Höllental, in den Bergen des Schwarzwaldes, seiner weiteren Naturheimat des Engadins in ihm weiterentwickelte. Der Schüler von Rheinberger, Dimmler, Thuille, der weiteren einflußreichen Münchener von Schillings, Boehe, Klose schrieb nicht symphonische Dichtungen, geriet auch nicht unter den faszinierenden Einfluß des großen Orchesters und der großen Gebärde Wagners, ordnete sich keiner „Schule", keiner „Richtung" ein, strebte überhaupt nicht irgendwie von der Mitwelt vorgezeichneten Zielen nach. Sondern er lebte sich und seiner Naturverbundenheit nach, musizierte unpathetisch, ursprünglich, entdeckte im Lied- und Klavierschaffen, in kammermusikalischen Schöpfungen ein reichstes Betätigungsfeld gedanklichen und klanglichen Innenlebens, das jeder Regung seines Naturempfindens, seiner Naturverhaftung offen stand.

Weismann hat im Anfang seiner Komponisten-Laufbahn (1905) einmal selbst dem „Gefühl" Ausdruck gegeben, gegenüber dem lauten und hochaufrauschenden Musikstreben und -Treiben

der Münchener Schule zur „Naivetät" zurückgefunden zu haben. Das durch Gellert in die deutsche Sprache eingeführte Wort bedeutet Natürlichkeit und Ungekünsteltheit. Sie kann in musikalischer Form am ausgesprochensten im Liedschaffen zum Ausdruck kommen. Und so nehmen im kompositorischen Schaffen des jungen Weismann denn auch Liedgruppen den ersten und breitesten Raum ein (op. 1 bis 7, 13, 15, 16). Volkstümliche Unterlagen wie die Toskanischen Lieder (Gregorovius), Texte stärkster Begabung für Naturschilderungen wie von Goethe, Stieler, Conr. Ferd. Meyer, der dem Freunde der deutschen Schweiz schon ganz früh nahetritt, sind darunter und finden eine Art Krönung in Liedern aus Scherers Kinderbuch und namentlich Vertonungen der Lieder aus „Des Knaben Wunderhorn" (op. 23, 29 und später op. 53 und 54 a). Die Klavierwerke zeigen, charakteristisch genug, gleich zu Beginn dieses Schaffenszweiges ein größeres Variationenwerk, die „9 Variationen und Fuge über ein eigenes Thema". Denn die Variation setzt den Drang nach steter Wandlung der Form — in diesem Falle des eigenen künstlerischen Gedankens — und die Fähigkeit, sie immer wieder fesselnd zu gestalten, voraus; die abschließende Fuge erinnert an das große kompositorische Vorbild Johann Sebastian Bach, das im Klavierschaffen Weismanns immer wieder hervortritt. Auch in op. 27 gibt ein eigenes Thema den Grund für den eigenartigen, in der neueren, wenn nicht in der gesamten Klavierliteratur einzig dastehenden Aufbau eines „Spaziergangs durch alle Tonarten". Und dann schließen „Variationen für zwei Klaviere über ein eigenes Thema" (op. 64) dies Kapitel im Entwicklungsleben Weismanns vorläufig ab, das an das geniale Ausdrucksvermögen der formalen Gestaltung durch Reger erinnert und W. neben diesen Variationenmeister stellt im Hinblick auf packende klangliche Darstellung und illustrative Phantasie. In dieser Periode Weismannscher Entwicklung dürfen Hinweise auf Natur und Bergwelt, wie „Sommerland" (op. 32), „Aus meinem Garten" (op. 48), „Aus den Bergen" (op. 57), „Aus meinem Tagebuch" (op. 74) nicht fehlen, die charakterisiert sind durch halbdunkle impressionistische Triebe des Naturfreundes, die sich in der Niederschrift des Hochgebirgswanderers zu dämonischen Kräften steigern.

Solche von innen nach außen drängende Kräfte müssen auch auf das weite, reicher gegliederte und klanglich bereicherte Gebiet der Kammermusik führen. Und es ist verständlich, wenn Weismann selbst mit einem seiner frühen Werke dieser Gattung, dem Klavier-Trio op. 26, „erst eigentlich mit Komponieren angefangen zu haben" glaubt. Eine große Reihe von Sonaten, Trios, Quartetten, Phantasiestücken — der „Phantastische Reigen für Streichquartett" op. 50 sei nicht vergessen —, von denen manche allerdings Manuskript geblieben sind, spricht von einem Schaffen aus dem Vollen, für feine Nuancierung und Detailarbeit, die nicht mehr auf den Wegen orchestraler Stimmungsmache wandeln will, und geleitet so also zu der Renaissance des Kammermusikstils, wie sie die heutige Wiederbelebung der Altklassiker anstrebt. Schon in der früheren Entwicklungszeit entstand mit den „Variationen und Fuge über ein altes Ave Maria für Violine und Klavier" (op. 37) ein Werk, mit dem namentlich die Baseler Violinistin Anna Wegner überall starken und berechtigten Erfolg erzielte. Und mit der folgenden Werkzahl 38 setzt dann die große Reihe von Kompositionen ein, die im besten modernen Sinne eine blühende neue Entwicklung des eigentlichen Kammermusikstils durch Heranziehung der Holz- und Blechbläser angestrebt und erreicht hat. Zugleich tritt ein neues, spezifisch Weismannsches Element der vielseitigen inneren Gestaltung und damit auch der inneren Belebung auf. Neben die mehrsätzige Sonate tritt die einsätzige Sonate als Mittel der bewußten Einheitsbindung oder eine Sonatenform der Abrundung, die den Schluß des Werkes in Beziehung zu seinem Eingang setzt.

In diese in großen Umrissen geschilderten Perioden der Jugend und der ersten Entwicklung auf dem Gebiete der Klaviermusik, des Liedschaffens und der vielseitigen Kammermusik schiebt sich mit op. 11 und 12 ein eigenartiger Versuch des Komponisten, sich die Bühne zu erobern. Eine burleske Operette „Das Gespenst von Matschatasch" bedeutet wohl nicht mehr als einen Versuch. Dem späteren Opernkomponisten, seiner ausgeprägten Aktivität öffnet erst später die Literatur der Romantik den Weg. Die innige und gefühlsmäßige Verbindung des

Liederkomponisten mit geistig hoch zu wertender Literatur tritt auch in der Wahl seiner Operntexte zutage. Während die Komponisten der Moderne am liebsten nervenaufpeitschende Stoffe möglichst mit sexuellem Einschlag bevorzugen, sucht sich Weismann Stoffe der Märchenpoesie, die die Pfade des Alltags verlassen und einer Einstellung der Musik entsprechen, die man wohl als Neuromantik charakterisieren kann. An das duftig schwebende, 1902 der Bühne und dem Erklingen gewonnene Märchenspiel Strindbergs „Schwanenweiß" mit der in frühlingshafter Herbheit unberührten Frauengestalt der Prinzessin knüpfte sich im gleichen Jahre das visionäre, wie in körperlicher Unendlichkeit sich abspielende „Traumspiel", auch hier auf Strindbergs traumhaftes, weltumspannendes Schauen aufbauend. Das Trauerspiel des Lebens, wie es die Tochter des Gottes Indra in die Worte zusammenfaßt: „O, es ist schade um die Menschen!" findet in der musikalischen Fassung und Läuterung Weismanns eine Entlastung durch die Gestaltung des Miterlebens und der Miterkenntnis. Eine schärfer umrissene, inhaltlich geschlossenere, weniger schwebende Gabe ist „Leonce und Lena". Und hier ist es nun bezeichnend, wie Weismann die Dichtung des früh im Alter von 24 Jahren verstorbenen Revolutionsdichters Georg Büchner für seine Zwecke modelt, wie er ihr das beißend Politische und Sarkastische, das bitter Philosophische, die zynischen Wendungen nimmt, wie er die Romantik des ungestillten Sehnens rein herausschält, die sich namentlich in dem Prinzen Leonce verkörpert. Ganz prächtig ist der geistreiche verbummelte prinzliche Genosse Valerio gelungen, eine an Shakespeare gemahnende wirkungsvollste Gestalt. Und über die so gereinigten und klarer herausgearbeiteten Gestalten hat nun der Komponist den schimmernden Mantel seiner vokalen und instrumentalen Musik gebreitet. Hier wie überhaupt in seinem Opernschaffen wandelt der Komponist nicht auf Abwegen gespreizter und gesuchter Atonalität, bildet und formt aber seine Gestalten doch in persönlich, original und neuzeitlich empfundener musikalischer Fassung. In fließender, an charakteristische und lebensvolle Motive angelehnter Melodik, in lebensvoller Rhythmik, in glänzender Harmonik verbindet sie Überkommenes und Neues und führt in engster Verbindung zwischen Wort und Ton nicht nur zu schärfster Charakteristik der einzelnen Gestalten, sondern auch des gesamten Operngeschehens. Eine feine, nie überladene, an kammermusikalischer Gestaltung gereifte und deren Charakter namentlich in der Instrumentation festhaltende, nur in den komischen Partien zu schärferer Charakteristik greifende Orchesterbehandlung läßt stets der Sängerin, dem Sänger den Vortritt. Sie erlaubt so ein müheloses Verständnis des ungezwungen sich entwickelnden Geschehens. Ein Musikschriftsteller, der sich von jeher liebevollst in Weismannsches Wesen versenkt hat, Friedr. W. Herzog, charakterisiert sein Opernschaffen treffend mit dem Satz: „Und wie der mozartische Schubert der Symphonie neben dem romantischen der ‚Müller-Lieder' steht, so erscheint der Romantiker Weismann, dem wir Perlen edelster Liedkunst verdanken, neben dem Opernkomponisten und Schöpfer absoluter Klavier- und Instrumentalmusik als begeisterter Künder der deutschen Seele." Wird diese deutsche Seele im Wirrwarr unseres deutschen Opernwesens vom Amerikanismus und Internationalismus, vom brünstigen sex appeal einer „Dreigroschenoper" und der „Stadt Mahagonny" überschrien und zum Schweigen verwiesen, sich einmal ihres Rechtes bewußt werden? Wird sie einmal an das deutsche Volk, an seine Operngemeinde mit der Forderung herantreten: „Besinne dich auf deine echten Söhne, auf echte Beseeltheit, auf echt volkstümliche Schlichtheit sinnlichkeitsfreier Innigkeit und jungfrischer Gesundheit, wie sie sich in Gestalten wie Schwanenweiß verkörpern, auf den Sinn des Lebens, dem das Traumspiel nachgeht, erfülle dich mit märchenhafter Romantik, die, von zeitgebundener Tendenz und realistischer Satire befreit, mit instrumentaler urwüchsiger Komik umkleidet, aus Leonce und Lena ein musikalisches Lustspiel schafft und die Wiedergeburt der deutschen komischen Oper aus dem Geist der Kammermusik durch Weismann der Erfüllung nahe rückt!" Vorläufig kann man leider nur auf zwei Städte und Opernbühnen hinweisen, die solche Forderungen mit Tatkraft und Wärme vertreten haben. Zunächst auf das niederrheinische Duisburg, das sich das Verdienst der Uraufführung von „Schwanenweiß" erwarb — Freiburg, Darmstadt, Halle, Kassel, Bielefeld folgten 1923, 1924, 1925 — und auch 1925 das „Traumspiel" aufnahm. Und dann

auf die Vaterſtadt des Komponiſten, Freiburg i. Br., wo 1925 „Leonce und Lena" in Uraufführung — Duisburg und Mannheim folgten — herausgebracht wurde.

Im Rückblick auf die drei Opernſchöpfungen Weismanns kann man zuſammenfaſſend ſagen, daß er zu den muſikaliſchen Perſönlichkeiten der Gegenwart gehört, die mit am eheſten berufen ſein müßten, in der modernen Welt willige Herzen und Ohren zu finden, weil ſeine Melodik wohlklingend, aber auch ſtets charakteriſtiſch iſt, weil ihr nicht das moderne Element der Diſſonanz fehlt, aber auch nicht das Moment ihrer Auflöſung, weil er ſich in ſeiner innerlichſt empfundenen Romantik in keine „Richtung", keine Gefolgſchaft einordnen läßt. Und das alles gilt ja nun auch von der Weiterentwicklung ſeines Liedſchaffens, ſeiner Klavierkompoſitionen, ſeiner Kammermuſik, ſeiner Orcheſterwerke und ſeines dem Umfang nach begrenzten Schaffens auf dem Gebiete der Chormuſik. Das Liedſchaffen, das ja immer im kleinſten Rahmen eine Welt von Stimmungen aufzubieten und widerzuſpiegeln weiß, hat eine ſtarke Bereicherung durch die, man darf ſagen, Entdeckung von Geiſt und Werk des früh freiwillig aus dem Leben geſchiedenen Walter Calé erfahren. Wenn das Opus 70 mit ſieben Liedern des Dichters dem Komponiſten zu betontem Peſſimismus des melodiſchen und klanglichen Ausdrucks führt — eine Schaffensrichtung, der auch drei Lieder aus dem Stundenbuch von Rainer Maria Rilke entgegenkommen —, ſo iſt auch das anziehende Orcheſterwerk op. 90 „Muſik für kleines Orcheſter zu der Geſchichte vom Xaver Dampfkeſſel und der Dame Muſika" auf innere Erlebniſſe dieſes jungen Dichters aufgebaut. Das charakteriſtiſche, ſehnſuchtsvolle Sopranſolo des ſtimmungsvollen Werkes erhebt ſich über peſſimiſtiſche Regionen. Und dann trat die eigenartig tief erregende und auch wieder Ruhe und Entſpannung bringende Geſtalt des indiſchen Denkers Rabindranath Tagore an den Komponiſten heran und bot ihm geiſtigen Grund und Boden zu ſeinem bisher doch wohl bedeutungs- und wirkungsvollſten Liederzyklus op. 67 zu den „5 Liedern des Gärtners" für Sopranſtimme mit Begleitung von Violine, Cello und Klavier. Zeigen ſie doch ein abſolut von jeder Fehlerquelle des Empfindens und der muſikaliſchen Einkleidung freies Eindringen in die uns ganz nahe gebrachte Welt des indiſchen Dichters. In durchgeiſtigter Wiedergabe erklang das kammermuſikaliſche Geſamtwerk in den Tagen„ die ſo recht geeignet waren, von der vielſeitigen Bedeutung Weismanns einen eindrucksvollen und haftenden Begriff zu geben, in den ſchon eingangs erwähnten Feſtveranſtaltungen ſeines 50. Geburtstages am 26. Dezember 1929. Sie erinnerten an ähnliche Ehrungen des Komponiſten gelegentlich der Feier des 800jährigen Stadtjubiläums in einer der „Allemanniſchen Wochen". Und in ihrer Vereinigung im letzten Jahrzehnt haben ſie für die muſikaliſche Bevölkerung der Schwarzwaldhauptſtadt ein Geſamtbild namentlich auch nach der Seite ſeiner Orcheſterkompoſitionen, eine Zuſammenfaſſung ſeines neueren Schaffens geboten. Die dreiſätzige „Rhapſodie für Orcheſter" op. 56, deren Bezeichnung auf ihrer formal völlig ungebundenen Geſtaltungsform beruht, durchläuft in jedem Satz alle Stimmungsgrade von verſonnener Melancholie bis zur wildaufbegehrenden Energie und wirkte auch am Wohnſitz des Tondichters faſt wie eine Neuheit. Die Stärke des Eindrucks wurde aber überboten durch ein älteres Werk, durch die Wiedergabe des gewaltigen Klavierkonzerts (op. 33) in B-dur in der Wiedergabe durch Weismann ſelbſt. Hier iſt ſchrankenloſe Fülle, heißes Leben, hier paart ſich zarteſte Empfindung und Nachdenklichkeit im Andante mit heroiſchem Vorwärtsſtürmen, mit jugendlichem Sturm und Drang. Ganz in zeitlicher Nähe ſteht ein Violinkonzert, das namentlich im Orcheſterpart in Wohlklang ſchwelgt und funkelt, und deſſen violiniſtiſche Darſtellung hier in Freiburg und an anderen Orten der kraftvollen und raſſigen Wiedergabe von Guſtav Havemann anvertraut war. Das Orcheſterſchaffen Weismanns ſchließt vorläufig mit einer groß und breit angelegten Suite für Klavier und Orcheſter op. 97 ab, deren Bezeichnung ſchon erkennen läßt, daß Kräfte des Orcheſters und des Klavierſpielers gegeneinander abgewogen ſind. Das treibt den letzteren zu urgewaltigen, fortreißenden, ſtellenweiſe fortſtürmenden Klangwirkungen des Flügels, während das Orcheſter mehrfach zu kammermuſikaliſchen Wirkungen der Bläſer, in einem Kanon von Flöte und Cello, in einem Andante der Streicher eingeſetzt wird, die in ihrer Muſizierfreudigkeit dem ganzen Werk außerordentlich

farbige Wirkungen verleihen. Immerhin behält das Klavier die Initiative und Führung und verlangt einen so in allen Sätteln gerechten Darsteller, wie es der Komponist ist. Das Bild des Klavier-Komponisten und -Virtuosen erfuhr dann in der Festzeit seines 50. Geburtstages noch eine letzte Ausweitung und Abrundung in einem Festkonzert mit Vortrag, den die Ortsgruppe Freiburg i. Br. der „Badischen Heimat“ dem einheimischen Komponisten widmete. Den einführenden, gehaltvollen und tief in Wesen und Schaffen des Komponisten eindringenden Vortrag hielt Friedr. W. Herzog (damals Basel, jetzt Berlin), den machtvollen Abschluß des Abends brachte Weismann selbst am Bechstein-Flügel mit seinem op. 101, 18 Inventionen für Klavier. Die Wiedergabe durch den Komponisten selbst erinnerte in ihren gewaltigen psychischen und technischen Anforderungen an die Bedeutung des Klaviervirtuosen Weismann. Die Bezeichnung des sehr umfangreichen, den Gedanken an eine Orchesterbearbeitung wachrufenden Werkes erinnert ja an Joh. Seb. Bach. Und tatsächlich ist das aus tiefsten seelischen Untergründen auftauchende Werk aus Bachschem Geist geboren. Die gleichen Feiertage brachten auch noch eine zweite über die Opuszahl „Hundert“ hinausweisende und ebenfalls musikalisches Neuland betretende Uraufführung des Streichquartetts c-moll op. 102. Ein Festabend, den die Ortsgruppe Freiburg des „Reichsverbandes Deutscher Tonkünstler“ ihrem Vorsitzenden widmete, brachte das Werk in nachahmenswerter Weise zu Beginn und in Wiederholung am Ende des Abends. So trat der aus dem Leben gegriffene seelische Inhalt dieser letzten Schöpfung des Tondichters überzeugend an den Hörer heran. Ihr Aufbau, eine Synthese von Sonate, Suite und Variation, schließt in knappen Formen sich zu einer Art Rückbildung am Schluß mit den Gedanken des Eingangs zusammen, ein bedeutendes geistiges und musikalisches Geschehen wird aufs engste verbunden.

So hat sich in den letzten Jahren Freiburger Hörens, Kennenlernens und Genießens des Weismannschen bisherigen Lebenswerkes das vielseitige Bild einer Musiker-Persönlichkeit erweitert und gefestigt, aber auch verinnerlicht. Und so ist diese Persönlichkeit des Liederkomponisten und Klavierschöpfers, des Kammermusikers und Orchesterkomponisten, des Klavierspielers und Pädagogen nicht leicht in einen gefälligen, abgerundeten Rahmen zu fassen. So mag zuguterletzt noch für ihn und sein Schaffen ein zusammenfassendes und charakterisierendes Wort seines allemannischen Landsmannes Burte herangezogen werden: „Genie ist Fleiß, der in die Tiefe geht“.

# Ein Mozartsches Mysterium

oder:

## Wie verhält es sich mit den Taktstrichen in dem Zauberflöten-Duett: Bei Männern, welche Liebe fühlen?[1]

Zum Mozart-Jubiläum am 27. Januar 1931.

Von Alfred Heuß, Gaschwitz b. Leipzig.

I.

Seit der ersten Auflage von Otto Jahns „Mozart“, wo auf Grund der Originalpartitur darauf hingewiesen wird, daß Mozart im Setzen der Taktstriche in dem Duett der „Zauberflöte“: „Bei Männern, welche Liebe fühlen“, ein von ihm selbst berichtigter Irrtum unterlaufen sei, spielen diese Taktstriche in der Mozart-Literatur eine recht verlegene Rolle. Die Angelegenheit war nicht gemütlich, da der Anschein erweckt wird, als wäre Mozart — zumal das Beispiel nicht allein dasteht — auf diesem Gebiet nicht so recht sicher gewesen. An die Sache selbst wagte man sich aber nicht recht heran, so daß auch noch Hermann Abert in seinem

[1] Der Aufsatz ist, aber bedeutend gekürzt, zuerst in der Festschrift zum 75. Geburtstag Guido Adlers erschienen.

Jahnſchen „Mozart“ ſtillſchweigend darüber hinweggeht. Indeſſen glaubte ein beſonders mit Bachſcher Muſik vertrauter Muſiker[2] herausgebracht zu haben, „daß es ſich nicht um einen rhythmiſchen, ſondern einen Akzentfehler handle“, was einen noch größeren Vorwurf bedeutet. So werden die nötigen Aufklärungen über dieſen Fall wohl kaum als überflüſſig empfunden werden, zumal ſie zu weit Wichtigerem führen.

Das Duett iſt ein zweiſtrophiges, variiertes und mit einem frei ausladenden Schluß verſehenes Strophenlied, rein vom architektoniſchen Standpunkt wunderſchön geſtaltet. Als Grund die einfache Liedweiſe — erſte Strophe —, darüber dann die variierte zweite Strophe, und, als ſich wölbender Kuppelbau, der ſelbſtändig geſtaltete Schluß. Die Dreizahl, die Dreiteiligkeit beſtimmt alſo auch dieſes berühmte, für das innere Verſtändnis des Werkes ſehr wichtige Stück. Doch haben wir es hier mit anderen Fragen zu tun. Da jeder das Duett in der hergebrachten Notierung vor ſich hat, gebe ich es ſofort in der urſprünglichen, ferner aber — was zunächſt aber gleichgültig ſei — mit Andeutung derjenigen Stellen, wo Abweichungen eintreten. Weiterhin ſei auch der Text der zweiten Strophe angegeben. Wir ſchreiben alſo:

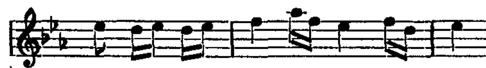
1. Bei Män-nern, wel-che Lie-be fühlen, fehlt auch ein gu-tes Her-ze nicht. Die ſüſ-ſen Trie-be
2. Lieb' ver-ſüſ-ſet je-de Pla-ge, ihr op-fert je-de Kre-a-tur. Sie wür-zet unſ'-re

mit-zu-füh-len, iſt dann der Wei-ber er-ſte Pflicht. Wir wol-len uns der Lie-be freu'n, *
Le-bens-ta-ge, ſie wirkt im Krei-ſe der Na-tur. Ihr ho-her Zweck zeigt deut-lich an,

wir le-ben durch die Lieb' al-lein, wir le-ben durch die Lieb' al-lein.
nichts ed-ler ſei, als Weib und Mann, nichts ed-ler ſei, als Weib und Mann.
As 6 B 6/4 5/3 Es

B Es B Es 2. Die

Man ſieht alſo, daß der letzte wirkliche Taktſtrich innerhalb des Liedes (vor dem Wort „Lieb“) ſo ſteht, daß der Schluß des Liedes auf die zweite Takthälfte des Sechsachteltaktes fällt, was bei einer männlichen Endung als unrichtig angeſehen wird. Wie aber auch — und das mag für Mozart ebenfalls beſtimmend geweſen ſein — ein fein geſchultes rhythmiſches Gefühl ſofort bemerkt, daß der ganze Schluß des Liedes den Akzent auf dem Ton *f* (auf „durch“) hat, die Phraſe alſo nur heißen kann:



Man ſinge ſie ſtatt deſſen in der urſprünglichen Notierung, alſo:



und fühlt dann das Unnatürliche ebenſoſehr wie am Anfang des Liedes, ſo dieſer in der nachträglichen Takteinteilung geſungen wird.

So weit war alſo Mozart mit ſeiner originalen Takteinteilung gekommen, bemerkte nunmehr den „Fehler“ und griff raſch entſchloſſen zu dem Mittel, den Taktſtrich um einen halben Takt

[2] Robert Handke in dem Aufſatz „Bachſche Choralkunſt und Gemeindegeſang“. „Die Stimme“, Jahrgang 1914/15.

zu verſetzen, was — wir greifen etwas vor — ſoviel heißt, daß er maßgebend für die Takteinteilung nicht den Anfang, ſondern den Schluß des Liedes anſah. Mit vollkommener Naivität ſetzt er den als Schiedsrichter ein, der das letzte Wort ſpricht, und das iſt eben der Schluß. Daß beide, Anfang und Ende des Liedes, im Recht ſein konnten, ließ ſich unmöglich berückſichtigen, wenn der Sechsachteltakt das ganze Stück hindurch beibehalten werden ſollte. Das iſt aber allgemeiner Brauch, ja Geſetz in der Zeit der Herrſchaft des Taktſtriches, und hier haben wir denn auch der Angelegenheit näher ins Geſicht zu ſehen.

Ich glaube, ich kann mir den näheren Beweis erſparen, daß Mozarts urſprüngliche Takteinteilung für die erſte Hälfte des Liedes die einzig richtige, die nachträglich angewendete aber künſtlich und unnatürlich iſt, wie ja auch die Melodie a l s ſ o l c h e gerade in ihrem Anfang mit dem durch Tonhöhe hervorgehobenen ſtarken Akzent gar nicht anders aufgefaßt werden kann als in der urſprünglichen Schreibweiſe. Welche Unnatur, ſo man ſingen müßte — es ſingt auch kein Sänger ſo, trotzdem er das Lied nur in der verkehrten Takteinteilung kennt —, wie es vorliegt:



Wer ferner ſtatt

Bei Männern, welche Liebe fühlen

empfinden, ſprechen und ſingen würde:

Bei Männern, welche Liebe fühlen

ſcheidet ſelbſt bei Zubilligung mildernder Umſtände aus der Welt der Vernunft aus; darüber alſo weiter nichts. Jetzt erſt beginnt auch unſere Unterſuchung.

Bis zum Zeichen * iſt das Lied durchaus auftaktig, und zwar derart regelmäßig, daß jeder Hörer in dieſe Regelmäßigkeit förmlich hineingewöhnt wird. Ich bitte aber den Leſer, ſich darüber auch, und zwar durch öfteres Singen und Spielen, klares Bewußtſein zu verſchaffen; ſonſt verſteht er das Kommende nicht oder doch nicht in jener Stärke, die notwendig fürs Ganze iſt. Plötzlich nämlich, im Takt vor dem angegebenen Zeichen, hört die Auftaktbewegung auf, jeder erwartet in dem Takt „der Liebe freun", auf den letzten Taktteil die in ihm ſelbſttätig ſchwingende Auftaktnote, ſie erſcheint aber nicht, und daß enttäuſchte Erwartung Spannung erzeugt, iſt eine bekannte ſeeliſche Tatſachenerſcheinung. Ich möchte den Leſer auch bitten, fürs erſte die Spannung noch dadurch zu erhöhen, daß er die letzte Achtelpauſe eine Spur länger hält; er wird dann die Spannung noch ſtärker fühlen. Jetzt erſt, nach dieſer Spannungspauſe, tritt die Melodie wieder ein, aber. und zwar ganz gegen den bisherigen Verlauf, auf b e t o n t e m Taktteil. Ich ſage auch gleich, daß wir mit dieſen zwei Takten, auf die Worte: wir leben durch die Lieb' allein, in das eigentliche Myſterium des Liedes, zuſammenhängend mit dem des Werkes überhaupt, treten.

Was iſt nun aber geſchehen? Scheinbar wenig, aber überaus Bedeutungsvolles. Mozart hat die Auftaktbildung der Melodie verlaſſen, er verdichtet den bisher aus vier Zählzeiten beſtehenden Melodieanſatz ( ) auf drei; ſtatt auf Grund des bisherigen Verlaufs fortzufahren:



preßt er die eingeklammerten Noten in zuſammen, was rhythmiſch nun nichts anderes bedeutet, als daß er aus dem frei ſchwingenden Sechsachteltakt in einen verdichteten D r e i a c h t e l t a k t übergeht. Und auch der Takt vorher, mit der geſpannten Achtelpauſe, kann als ein Dreiachteltakt aufgefaßt werden, obwohl nicht unbedingt nötig. Einen denkbar ausgeprägten Dreiachteltakt haben wir aber in dem Takt mit den drei bis zu innerſt gefüllten Noten *es* vor uns, wo ſich denn auch mit der Sechsachtel-Einteilung unmöglich mehr auskom-

men läßt, auch deshalb nicht, weil die unmittelbar folgende Phraſe, wie wir bereits geſehen, mit ſtarker Betonung einſetzt und ihre Verſetzung auf die zweite Takthälfte im $\frac{6}{8}$ Takt Mozart mitbeſtimmt hat, die ganze Takteinteilung zu Gunſten dieſer Schlußtakte vorzunehmen und die Taktſtriche zu verſetzen. Hier an dieſer Stelle, kenntlich gemacht durch den punktierten Taktſtrich, findet die Umdeutung ſtatt, die ſich in dem Sinne auswirkt, daß nunmehr der Schluß des Liedes — alſo ohne Einbeziehung des orcheſtralen Zwiſchenſpiels — in die Takteinteilung gelangt, wie ſie Mozart nachträglich vornahm. Damit ja keine Unklarheit entſteht, ſetze ich die in Frage ſtehenden Takte nochmals her und zwar erſtens ſo, wie ſie Mozart urſprünglich ſchrieb, zweitens wie er hätte ſchreiben müſſen, um beiden Teilen, dem Anfang wie dem Ende des Lieds, gerecht werden zu können.

Mozart ſchrieb alſo urſprünglich:




Er hätte, mit Einſchiebung unſres Dreiachteltaktes, ſchreiben müſſen:




und er würde dies auch getan haben, wenn damals der Wechſel von $\frac{6}{8}$ und $\frac{3}{8}$ Takt auch in der Notierung zum Ausdruck gebracht hätte werden können.

Es muß nun, und zwar mit Abſicht erſt nachträglich, noch darauf hingewieſen werden, daß die ganze Muſik von unſerem entſcheidenden Takt mit den drei *es* an bis zum *f* (auf „durch") durchgängig als Dreiachteltakte aufgefaßt werden kann, aber doch nur in Hinblick auf unſern ausgeſprochenen Dreiachteltakt. Ich empfehle ſogar, ſie in dieſem Sinne zu nehmen, weil dadurch die ſtarke Verdichtung dieſer Muſik viel deutlicher zum Bewußtſein gelangt.

Ein paar recht ausgeſprochene Dreiachteltakte haben wir übrigens auch im erſten Teil des Liedes, im Aufgeſang der Baßſtimme. Er müßte unbedingt, wie angegeben, verſtanden werden, was uns mit einer weiteren Auswahl echter Dreiachteltakte innerhalb eines echten Sechsachteltaktes bekannt macht:




Welch' geſteigertes Leben herrſcht da auf einmal, wie lebensvoll macht ſich der Nachdruck geltend, den Mozart auf die zum erſten Male verwendeten punktierten Achtel legt, und wie herrlich ſchön nach dieſer Verdichtung wieder der frei ſchwingende Sechsachteltakt! Ich mußte auch immer über Kurths Ausführungen in ſeinem „linearen Kontrapunkt", die Rhythmik der Wiener Klaſſiker betreffend, den Kopf ſchütteln, jene Ausführungen, die ſchließlich darauf hinauslaufen, daß die Wiener Klaſſiker in ihrer fortwährenden Symmetrie Marſchkomponiſten geweſen ſeien (S. 149—159). Freilich, wenn man vor den Poliziſten-Taktſtrichen ſeine Reverenz macht und all die ſo wunderbar feinnervige, fortwährend wechſelnde innere Rhythmik gerade bei Mozart überhört, mag's ſchon ſtimmen, das hat dann aber weder mit dem eigentlichen Haydn, Mozart noch Beethoven etwas zu tun. Gerade was den Sechsachteltakt bei Mozart betrifft — wofür natürlich die Inſtrumentalwerke die vielgliedrigſten Beiſpiele liefern — ſteht Mozart, ſelbſt Bach gegenüber, unerreicht da. Als eines der lehrreichſten, aller regelmäßigen Taktſtriche ſpottenden, in der Originalnotierung deshalb auch ganz unmöglich richtig zu ver-

ſtehenden Beiſpiele kann da das Andante in dem d-moll-Streichquartett (Köch. 421) gelten. Was gibt aber lediglich unſer doch ſcheinbar übereinfaches, beinahe zu einem Volkslied gewordenes Duett zu tun! Der Unterſchied zwiſchen ausgeſprochenem Sechs- und Dreiachteltakt läßt ſich an ihm geradezu muſtergültig aufzeigen, und zwar an verſchiedenen Stellen.

Zu einer von ihnen — im vorletzten Notenbeiſpiel — haben wir denn auch noch zurückzukehren. Wir bemerken da, beim Zeichen *, einen weiteren $\frac{3}{8}$-Takt. Hier, an dieſer Stelle, hätte die Rückführung zu erfolgen gehabt, auch zu dem Zwecke, den erſten, unſern ſo wichtigen $\frac{3}{8}$-Takt, wieder auszugleichen. Denn die Orcheſter-Zwiſchentakte haben auch den Zweck, zum zweiten Vortrag der Strophenmelodie mit ihrem Auftakt auf dem letzten Taktteil zurückzuführen. Zudem haben die Zwiſchentakte mit den teilweiſe gleichlautenden Einleitungstakten natürlich übereinzuſtimmen. Dieſe aber lauten in der urſprünglichen und richtigen Takteinteilung:



die denn auch in der mißverſtändlichen und ganz falſchen ſpäteren Notierung ſelten genug von den Kapellmeiſtern richtig gegeben werden. Man ſieht da auch, nebenbei bemerkt, daß ſich Mozart trotz der Konfuſion am Schluß nicht im geringſten aus dem wahren Rhythmus hat herausbringen laſſen; alles ſtimmt mathematiſch genau, ſo nur an der richtigen Stelle „gemeſſen" wird.

Weitere, und zwar wiederum anders beſchaffene, ausgeprägte Dreiachteltakte treffen wir dann noch im Hymnus, dem dritten Teil des Liedes, bei den Stakkatoſtellen auf: Mann und Weib. Da ihre Beſprechung nicht zu unſrer Aufgabe gehört, müſſen wir uns das Nähere verſagen; begrüßt werden dürfte aber, wenn nunmehr das ganze Duett in einer Takteinteilung geboten wird, die ſeine muſikaliſche Schönheit im entſprechenden „rhythmiſchen" Lichte erſcheinen laſſen. Über einiges am Schluß, wie den Neunachteltakt, läßt ſich ſtreiten, ich weiſe aber darauf hin, daß bei derartigen Taktbeſtimmungen auch auf die vom Komponiſten vorgeſchriebenen dynamiſchen Zeichen Rückſicht zu nehmen iſt. So erfolge denn gerade anläßlich von Mozarts 175. Geburtstag die rhythmiſche „Ehrenrettung" dieſes berühmten Stückes.















ho - her Zweck zeigt deut - lich an nichts ed-ler's sei als Weib und Mann, nichts Ed - ler's

sei, als Weib und Mann Mann und Weib und Weib und Mann,

Mann und Weib, und Weib und Mann rei - chen an die Gott - heit an Mann und Weib, und

Weib und Mann, rei - chen an die Gott - heit an ——— an, die Gott - heit

an ——— an, die Gott - heit an.

## II.

Was hat nun Mozart bewegen können, sich, wie wir uns ausdrücken wollen, aus der Auftaktbewegung in seinem Sechsachteltakt „hinauswerfen“ zu lassen? Erst mit Stellung dieser Frage gelangen wir in den Mittelpunkt unsrer Untersuchung.

Immer und immer wieder ist, und zwar heute nachdrücklicher denn je, zu betonen, daß alles bedeutsame Geschehen beim echten Vokalkomponisten irgendwie auf geistig-seelische Gründe zurückgeht, also auf die besondere Art der textlichen Erfassung. Es ist natürlich auch hier so. Wir werden keine, wie es so gerne geschieht, billigen Bemerkungen über die Banalität des Textes machen, zumal zuerst die wichtige Frage zu untersuchen und zu beantworten wäre, ob, was dem literarisch empfindlichen Betrachter banal erscheint, notwendigerweise auch dem Musiker, der sich in seinen Text in ganz anderer Weise einlebt, in diesem Sinn erscheint. Immerhin bemerke auch ersterer den bedeutsamen Unterschied zwischen den beiden Strophen, mithin, daß die zweite die geistig wertvollere ist, ein Mozart sich also gerade auch von dieser angeregt fühlen mußte. Tatsächlich hat er auch seine textliche Wahl aus beiden Strophen getroffen, wie es beim echten Strophenlied häufig zu treffen ist. Das läßt sich nicht nur beweisen, sondern führt uns vor allem auch weiter. Zunächst — und in aller Kürze — das Negative. Kann jemand einen irgendwie triftigen Grund angeben, warum Mozart in den sowohl metrisch wie der sonstigen Anlage nach ganz gleichgebauten Sätzen der ersten Strophe:

Wir wollen uns der Liebe freu’n,
Wir leben durch die Lieb’ allein,

den ersten Satz ganz richtig gibt, also das auch metrisch nebensächlich behandelte „wir“ als Auftakt, während er urplötzlich, mitten in der Entwicklung des Satzes, das zweite „wir“ betont und die bisherige metrische und rhythmische Entwicklung des schärfsten unterbricht, zugleich einen ganz unverständlichen Sinnfehler machend? Hierauf gibt es keine auch nur einigermaßen stichhaltige Antwort, keine. Hingegen wird alles sofort klar, wenn die Worte der zweiten Strophe herangezogen werden, zunächst für den Vordersatz, wo die Worte: ihr h o h e r Zweck zeigt d e u t l i c h an, eine schlechterdings nicht zu überbietende musikalische Übersetzung

— ich gebrauche hier mit Abſicht Heinrich Schützens Lieblingsausdruck für das Verhältnis von Wort und Ton — erfahren. Und dies auch in der Urform der Melodie, wie wir ſie in der erſten Strophe finden. In der zweiten, der Variationsſtrophe hat dann Mozart das Wort „deutlich“ noch ſtärker hervorgehoben. Und nun die Worte:

Nichts Edlers ſei als Weib und Mann.

Iſt's nötig, nach dem bereits Ausgeführten ſich noch genauer zu erklären? Obwohl metriſch unbetont, wird dem Wort „nichts“ ſeiner i n n e r e n Bedeutung wegen der Hauptakzent gegeben. Dieſes Wort, und zwar in Verbindung mit dem ganzen tiefen Sinn des Satzes, beſaß nun eben die Kraft, Mozart die bisherige Auftaktbewegung aufgeben zu laſſen und all das herbeizuführen, was wir bereits erkannt haben. Deshalb denn auch kein weiteres Wort, zumal bei all dieſen Fragen nur ein mitarbeitender Leſer in Betracht kommen kann. Wozu auch ziemlich viel Zeit gehört.

Fertig ſind wir aber noch keineswegs, vielmehr kommen wir erſt jetzt zur eigentlichen Enthüllung dieſes „Myſteriums“, nämlich der paar eigentlichen „Mann-und-Weib“-Takte, die ich mit Abſicht voll und ganz ausſchreibe:




Wer „Zauberflöten“-Ohren hat, merkt ſofort, daß das Stellen dieſer Takte auf den c-moll-Akkord, den ernſten Hintergrund der Es-dur-Grundtonart des Werkes, in das Innerſte des Werkes, und zwar in das ernſte Heiligtum des Werkes führt. Was c-moll in dem Werk als Ganzes bedeutet, kann hier nicht ausgeführt werden, nur ſoviel, daß gleich der zweite Akkord der Ouvertüre, im Wechſel mit den Es-dur-Poſaunen-Akkorden gebracht, ein c-moll-Akkord iſt. Weiterhin weiſe ich noch darauf, daß der erſten Es-dur-Arie des Werkes, Taminos Bildnisarie, c-moll vollſtändig fehlt: dem in erſter Liebe ſchwärmenden Tamino iſt wohl die ernſte, noch nicht aber die myſtiſche Seite der Verbindung von Mann und Weib bekannt, wie er ja auch noch nicht durch die Schule des Lebens gegangen, er noch kein „Eingeweihter“ iſt. Hier aber, in dieſen paar Takten, hat Mozart dieſer Vereinigung einen unſagbar feinen, von heiligem Ernſt erglühenden Altar errichtet, das ſchönſte Zeugnis dafür, wie ernſt der Meiſter in den letzten Jahren ſeines Lebens über dieſe Frage dachte. Und zwar iſt alles mit klarſtem Bewußtſein herausgearbeitet. Denn abgeſehen davon, daß die Stelle in nunmehr genugſam erläuterter Weiſe als etwas Beſonderes innerhalb des Ganzen liegt, führt uns Mozart wie auf Zehenſpitzen durch einen geheimnisvollen Schleier zu ihr, durch die dynamiſche Vorſchrift pianissimo, die noch im beſonderen dazu beiträgt, daß die ganze Stelle geradezu wie ein Myſterium wirkt. Und ſofort ſenkt ſich wieder der Vorhang vor dem Heiligſten, das geheimnisvolle Piano weicht einem ausgeſprochenen Forte, als bei der Wiederholung der gleichen Worte auf dieſelbe Melodie, nunmehr aber in der als ſolchen gegebenen Harmoniſation, die Grundtonart in reiner Ausprägung wieder erſcheint. Aber auch damit noch nicht genug. In der zweiten Strophe, und nur in dieſer, enthalten die Geſangſtimmen zu dieſer Stelle die ausdrückliche Vorſchrift piano. Das will heißen, daß wohl u n ſ r e Worte, nicht aber die ziemlich inhaltsloſen der erſten Strophe durch einen beſonderen, ſagen wir nun ruhig „myſtiſchen“ Vortrag von Seiten der Geſangſtimmen ausgezeichnet werden ſollen. Nebenbei bemerkt, iſt es auch ein Beweis dafür, daß ſich Mozart auch nachträglich, bei der Ausarbeitung des Stückes, noch ganz klar darüber war, welche Worte er komponiert hatte. Sonnenklar liegen alſo die Abſichten Mozarts zutage, iſt nur einmal der Zugang zu der Stelle gefunden.

Aber noch eine Vertiefung hat Mozart gegeben, die zugleich den Beweis gibt, wie stark sich unsere Melodie in dem Meister festgesetzt hat. Wer nämlich noch einen kleinen Zweifel hegen könnte, daß die obigen Takte zum innersten Heiligtum der „Zauberflöte", d. h. des Osiris-Kultus — der ja das Freimaurertum, weiterhin überhaupt ein höheres Leben zu versinnbildlichen hat — gehören, schlage den ersten Priesterchor im zweiten Akt: „O Isis und Osiris" auf, wo, bei Transposition von F-dur nach Es-dur, die vier einleitenden Takte heißen:



So ist denn der Ring wohl geschlossen: die Erklärung eines rhythmischen „Versehens" von Seiten Mozarts konnte in das innerste Heiligtum seines tiefsten Werkes führen.

# Zur frühen Schubertpflege in Frankreich.

Von Willi Kahl, Köln.

Was Schubert zu Lebzeiten — es kämen dafür allenfalls die beiden letzten Jahre seines kurzen Erdenwallens in Frage — in Frankreich gegolten hat, wird sich kaum noch feststellen lassen. Daß Schott in Mainz wenige Tage vor Schuberts Tod den Verlag seiner zweiten Impromptufolge (erst 1838 als op. 142 bei Diabelli, Wien, erschienen) mit der Begründung ablehnte, „daß diese Werke als Kleinigkeiten zu schwer seien und in Frankreich keinen Eingang finden würden"[1], geht zwar auf eine unmittelbare Äußerung aus Paris zurück, läßt aber keineswegs erkennen, ob sich nicht doch damals schon einzelne werbende Stimmen für Schubert jenseits des Rheins hätten sammeln lassen. Man möchte es glauben, wenn man Leopold von Sonnleithners Mitteilung an Franz Luib von 1857 liest[2]: „In Frankreich wurde man ungefähr 1829 [!] auf ihn aufmerksam; man sprach davon, daß er nach Paris berufen werden soll, um für die Akademie eine Oper zu schreiben usw."[3] Freilich bleibt diese Nachricht — auch innerhalb der französischen Schubertliteratur — unbestätigt und rätselhaft, wie sie ist.

Auf den Boden gesicherter Tatsachen führt uns erst die Geschichte des Schubertschen Liedes in Frankreich. Ich habe sie anderwärts[4] im Zusammenhang geschildert. Hier möge die Geschichte der frühen Schubertpflege in Frankreich nach verschiedenen anderen Seiten hin ergänzt werden, vor allem für das Bekanntwerden der Instrumentalwerke. Daß sie im allgemeinen nach Verbreitung und Beliebtheit hinter dem Schubertschen Lied zurückstehen, entspricht durchaus dem Verhalten der damaligen Generation — auch in Wien — zum künstlerischen Vermächtnis des Meisters, erklärlich vor allem auch durch die Tatsache, daß in einer Zeit, da man den Liederreichtum Schuberts durch Diabellis Ausgaben aus dem Nachlaß immer mehr kennen und schätzen

Anmerkung: Da diese Arbeit im Sommer 1928 abgeschlossen und eingesandt wurde, konnte der grundlegende Aufsatz von J. G. Prod'homme: Les Oeuvres de Schubert en France (Mercure de France 15. nov. 1928 und Musical Quarterly Vol. 14. oct. 1928) in seinen Ergebnissen leider nicht mehr berücksichtigt werden.

[1] O. E. Deutsch: Fr. Schubert, Die Dokumente seines Lebens u. Schaffens, Bd. 2, 1, 1914, S. 512, Nr. 1171.

[2] Luib sammelte damals Material für eine nicht zustandegekommene Schubertbiographie. Vgl. auch unten Anm. 41.

[3] O. E. Deutsch: Schubert im Ausland, Schubertheft der Modernen Welt („Der intime Schubert"), 1. Dez. 1925, S. 31.

[4] „Schuberts Lieder in Frankreich bis 1840", Die Musik Jg. 21, H. 1, 1928. S. 22—31.

lernte, die instrumentale Hinterlassenschaft sich noch auf lange Frist mit vielen und wertvollsten Werken den Blicken der Nachwelt entzog. Wir wissen heute, was dieses ungleiche Schicksal der Lieder und der Instrumentalwerke für die Gestaltung des Schubertbildes der späteren Generation bedeutet.[5] Immerhin schneidet die Instrumentalmusik den Liedern gegenüber in einer Statistik der bis Sommer 1836 in Paris verlegten Werke Schuberts durchaus nicht schlecht ab.[6] 63 Liedern schließen sich an „huit oeuvres de valses, six de marches, neuf de sonates, de duos, de trios ou de quintettes pour piano, deux ouvertures pour piano à quatre mains; celles d'Estrella et de Fierrebras; une foule de rondos, de polonaises, de variations, de fantaisies pour piano; le joli recueil intitulé: Moments et pensées musicales", dazu kommen außerhalb der reinen Instrumentalwerke „une messe à quatre voix,[7] un Tantum ergo,[8] un Salve regina[9] et un Totus in corde lanqueo."[10] Dieses reichhaltige Verzeichnis an Hand der Ausgaben nachzuprüfen, ist mir leider nicht möglich. Mehr noch als bei einer Beschäftigung mit der Aufnahme der Lieder Schuberts in Frankreich macht sich hier bemerkbar, daß uns noch allenthalben die wissenschaftlichen Grundlagen zu einer bibliographisch genauen und vollständigen Erfassung aller wichtigen Schubertausgaben fehlen.[11] Vorläufig sind wir in der Hauptsache auf Groves Angaben angewiesen.[12] Danach scheint der Pariser Richault den größten Anteil am französischen Verlag der Schubertschen Instrumentalwerke gehabt zu haben.[13] Bei ihm erschien außer dem B-dur-Klaviertrio[14] eine „Collection complète" der zweihändigen Klavierwerke (Wandererfantasie, 10 Sonaten, 2 Märsche,[15] Impromptus[16], Moments musicaux, 5 einzelne Stücke und 9 Hefte Walzer). Groves Angaben lassen sich durch einige bisher noch unbeachtete Anzeigen und Besprechungen der Gazette musicale (seit 1835 Revue et Gazette musicale) de Paris ergänzen. Am 31. August 1834[17] wird dort eine französische Ausgabe der 4 vierhändigen Polonaisen op. 75 (Verlag leider nicht genannt) besprochen, am 8. Oktober 1837[18] zeigt M. Schlesinger[19] folgende Schubertsche Kompositionen als eigene Verlagswerke an:

op. 6. Les Originaux, valses viennoises, 2 suites.[20]
15. Les Viennoises, valses autrichiennes.[21]
33. Valses allemandes.
50. Valses sentimentales, 2 suites.

[5] Vgl. H. Költzsch: Fr. Schubert in seinen Klaviersonaten, 1927, S. 158 f.

[6] Vgl. den noch näher zu würdigenden Aufsatz „Schubert" v. Joseph d'Ortigue, Revue de Paris T. 30. Juni 1836, S. 274.

[7] C-dur, op. 48.

[8] C-dur, op. 45.

[9] 2. Offertorium F-dur, op. 47.

[10] 1. Offertorium C-dur, op. 46.

[11] Immer wieder muß in diesem Zusammenhang auf die von O. E. Deutsch geleisteten Vorarbeiten hingewiesen werden „Die Originalausgaben von Schuberts Goethe-Liedern. Ein musikbibliogr. Versuch", 1926 und „Fr. Schubert. Eigenh. Manuskripte, Briefe, Orig.- u. Erst-Ausgaben", Wien, Heck, 1928 (Kat. Nr. 44).

[12] Dictionary of music and musicians, 3. ed. by H. C. Colles, 1928, Vol. 4, S. 623.

[13] Richault begann 1834 auch mit dem Verlag der Lieder, von denen er bis 1850 367 in 16 Bänden herausbrachte. Er nannte sich kühn Verleger der gesamten Werke Franz Schuberts (O. E. Deutsch: Schubert im Ausland a. a. O. S. 30).

[14] Schon 1833, nicht erst 1838, wie Grove annimmt.

[15] Trauermarsch c-moll op. 55, Heroischer Marsch a-moll op. 66, beide im Original vierhändig.

[16] Die 1. Folge op. 90.

[17] Jg. 1, S. 283.

[18] Jg. 4, S. 442.

[19] Schlesinger, der Herausgeber der Revue et Gazette musicale de Paris, war nach und neben Richault der eifrigste französische Verleger Schubertscher Lieder.

[20] Richtig: op. 9.

[21] Richtig: op. 18.

67. Hommage aux belles viennoises, valses favorites.
77. Valses nobles.
91. Valses styriennes.
127. Dernières valses, 2 suites.

Nicht sehr zahlreich im Verhältnis zur Stellung der Schubertschen Lieder in französischen Konzertprogrammen der Zeit bis etwa 1840 sind die Nachrichten über Aufführungen seiner Instrumentalwerke, wobei freilich auch hier zugestanden werden muß, daß der deutschen Forschung die Quellen nur in beschränktem Maße zugänglich sind. Wie für die Geschichte der Lieder in Frankreich könnte auch in diesem Falle von französischer Seite aus vielleicht noch manches nachgeholt werden. Für die Virtuosen gab es in Paris lockendere Aufgaben als Schuberts Musik. Liszt insbesondere ist allenfalls als Begleiter der Lieder und mit seinen Transkriptionen Schubertscher Gesänge,[22] aber nie als Interpret der Klaviermusik des Wiener Meisters, die er doch zur Genüge durch französische Ausgaben kennen lernen konnte, in der Öffentlichkeit hervorgetreten. Der Vorliebe gerade des französischen Publikums für das Arrangement jeder Art entspricht etwa der Vortrag einer Polonaise von Schubert „chantée (!) par M. Hüner“[23] oder eine vom berühmten Geiger L. Massart gespielte Violinbearbeitung Schubertscher Walzer.[24] Gleichwohl ehrt es den Geschmack der Pariser, daß bei ihnen schon früh Kammermusikwerke Schuberts freundliche Aufnahme fanden. Da ist vor allem das Trio Frank (César Franck?), Alard und Chevillard zu nennen, das 1837 „le grand trio de Schubert“[25] und damit sein erstes vollständiges Instrumentalwerk zur öffentlichen Aufführung brachte.[26] Es war ein Ereignis für Paris ähnlich dem Auftreten des Sängers Nourrit am 18. Januar 1835 mit der „Jungen Nonne“. „On attendait“, sagt die Kritik „sur ce terrain difficile l'homme qui a écrit la Religieuse et le Roi des Aulnes; c'est avec une indicibile satisfaction que chacun a trouvé Schubert digne de lui-même, c'est-à-dire original et profond comme dans les créations les plus heureuses.“ Einzig einige Längen im Finale werden bemängelt. In den nächsten Jahren (1839) hörte man auch einmal das Forellenquintett mit dem Pianisten Döhler, den beiden Brüdern Tilmant und anderen Streichern.[27] Wenige Wochen später sollte Klara Wieck in derselben Konzertreihe, in einer der von Schlesinger für die Abonnenten seiner Musikzeitung veranstalteten Matineen, mit Batta und Artôt Schuberts B-dur-Trio spielen. In letzter Stunde setzte sie das Stück vom Programm ab. Tags zuvor hatte sie es in einem Konzert Battas mit dessen Bruder am Klavier gehört. Ihr scharfes Urteil über diese Aufführung („wie eine Parthie Variationen von Herz haben sie das abgepeitscht“, schreibt sie an Schumann) schuf eine Verstimmung zwischen ihr und den Pariser Kollegen, sodaß sie schließlich darauf verzichtete, den Franzosen zu „zeigen, wie man das spielen muß“.[28]

Nichts wäre natürlich verkehrter, als von diesem Einzelfall auf die Qualität der Pariser Schubertaufführungen überhaupt schließen zu wollen. Mit wieviel künstlerischem Ernst und mit welcher Einfühlungskraft Adolphe Nourrit sich für die Lieder einsetzte, ist hinreichend verbürgt.[29] Eine derartig impulsive Hingabe an die Sache kennt die Geschichte der frühen Schubertpflege in Frankreich freilich nur noch einmal in der Persönlichkeit Christian Urhans.[30] Dieser

[22] Vgl. meine Studie „Schuberts Lieder in Frankreich bis 1840“ a. a. O.

[23] Rev. et Gaz. mus. de Paris Jg. 3, 27. 3. 1836, S. 103.

[24] Ebenda Jg. 6, 24. 3. 1839, S. 94.

[25] Offenbar das 1833 bei Richault erschienene B-dur-Trio.

[26] Besprechung: Rev. et. Gaz. mus. de Paris Jg. 4, 4. 6. 1837, S. 193. Über eine frühere Aufführung eines Quartettsatzes s. u.

[27] Anzeige ebenda Jg. 6, 5. 2. 1839, S. 33.

[28] B. Litzmann: Kl. Schumann, Bd. 1, 1910⁴, S. 301, 304.

[29] Vgl. meine Studie „Schuberts Lieder in Frankreich bis 1840“ a. a. O.

[30] Vgl. über ihn vor allem die umfangreiche Arbeit „Chr. Urhan, ein sonderausgeprägter Kunstfürst und Heilskämpfer“ v. A. Förster (Studien u. Mitt. aus d. Benediktiner- u. Cistercienserorden Jg. 16, 17, 1905/06). Neuerdings ist U. durch seine Beziehungen zu J. Stockhausen, dessen Pate er war, wieder

wunderliche Musiker, dessen weltabgewandtes Wesen voll mystischer Neigungen und religiöser Schwärmerei so seltsam vom weltstädtischen Pariser Hintergrund abstach,[31] spielt als Interpret Schubertscher Instrumentalmusik eine merkwürdige Rolle. „Was Berlioz im satanischen Reiche, ist Urhan in dem Reich der Engel", sagte spöttisch ein Pariser Kritiker.[32] Nehmen wir die engen Beziehungen zu Liszt hinzu, so ist der geistige Kreis umschrieben, dem Urhan als Mensch und Künstler zuzuordnen ist, die Welt jener französischen Romantik, deren tiefen Einfluß auf Liszts Persönlichkeit A. Schering jüngst so anschaulich dargelegt hat.[33] In Urhans Künstlerschicksal, seinem Leben, seinem Schaffen, seiner Kunstauffassung findet der Begriff „Religion", neben „Natur" die eigentliche geistige Grundlage dieser französischen Romantik,[34] eine Erfüllung schon fast bis zur Übersteigerung. Urhan ist das typische Beispiel jener Künstlernaturen, von denen Schering sagt: „Eine bis ins Nervöse gesteigerte Empfindsamkeit und Melancholie, gepaart mit glühender Andacht, spaltete die Seelen dieser Menschen und versagte vielen unter ihnen, sich im Diesseits leidlos zurechtzufinden". Aus solcher Geisteshaltung heraus bemühte sich Urhan, deutsche Musik, in erster Linie Beethoven, dann auch Schubert, in Frankreich einzuführen, Schubert, „qui lui est si cher, par suite d'une véritable confraternité des principes et de talent", wie der Kritiker Bélanger[35] einmal, vielleicht eine persönliche Äußerung des Künstlers wiedergebend, sagt. Das Wahrzeichen seiner Bestrebungen wurden alljährlich zwei Konzerte, d. h. musikalische Veranstaltungen in der Kirche zum hl. Vinzenz von Paul, wie es scheint, als Begleitung zu einer stillen Messe, einmal zum Jahresgedächtnis von Beethovens Tod, dann am Cäcilientag (22. November). Bei solcher Gelegenheit spielte Urhan (Cäcilienfest 1834) mit Liszt die Kreutzersonate. Man äußerte Bedenken, ob die Kirche der geeignete Ort sei, aber der Berichterstatter antwortet solchen Kritikern, „die tief religiöse Musik des religiösen Beethoven dringe notwendigerweise zum Schöpfer empor.[36] Das ist offensichtliche „Beethoven-Apotheose als Beispiel eines Säkularisierungsvorgangs",[37] und man wird einmal bestimmte, typisch französisch gefärbte Züge des romantischen Beethovenbildes, soweit sie das Thema „Beethoven als Priester" betreffen,[38] bis zu Urhan und zur Sphäre der französischen Romantik seiner Umgebung zurückverfolgen müssen.

Man wird bei Urhan vielleicht auch von einer „Schubert-Apotheose" in gleichem Sinne sprechen dürfen, indem er in diesen Veranstaltungen Schuberts Werke und eigene Bearbeitungen Schubertscher Musik, die gar keine religiösen Kunstwerke sein wollen, als religiöse Angelegenheit behandelte. Zwar galt das Programm, das den langsamen Satz aus dem d-moll-Quartett enthielt, gespielt von den Brüdern Tilmant, Claudel und Urhan, nicht für das Cäcilienfest 1835, in der Kirche, wie Förster[39] annimmt, aber immerhin für eine „Séance de musique instrumentale réligieuse", wie sie Bélanger in seiner Kritik[40] mit Recht nennt. Der Ortswechsel — das

---

bekannter geworden. Vgl. J. Wirth: J. Stockhausen, der Sänger des deutschen Liedes, 1927. Gute Charakteristiken bieten ferner J. d'Ortigue: L'Ange et le musicien, Univers, März 1836, abgedr. in des Verf. Buch La musique à l'église, 1861, S. 298 ff., E. Legouvé: Soixante ans de souvenirs, 1887, P. 2, S. 117—25 und L. Ramann: Fr. Liszt als Künstler und Mensch, 1880, Bd. 1, S. 124 ff.

[31] Er war Organist an Saint Vincent de Paul und Violinist im Orchester der Großen Oper. Hier erschien er Legouvé (a. a. O. S. 125) wie „Fra Beato Angelico peignant dans sa cellule".

[32] J. Mainzer: Paris im Januar 1837, Cäcilia, eine Ztschr. f. d. mus. Welt Bd. 19, 1837, S. 129.

[33] Über Liszts Persönlichkeit und Kunst, Jahrb. d. Musikbibl. Peters Jg. 33, 1927 S. 31 ff.

[34] Schering a. a. O. S. 33.

[35] Rev. et. Gaz. mus. de Paris Jg. 3, 3. 1. 1836, S. 8.

[36] Förster a. a. O. 1906, S. 124.

[37] Vgl. Arnold Schmitz' gleichnamigen Beitrag in der Festschrift Peter Wagner zum 60. Geburtstag gewidmet, 1926, S. 181 ff.

[38] A. Schmitz (Das romantische Beethovenbild, 1927, S. 21) beruft sich lediglich auf neuere literarische Zeugen in Frankreich.

[39] A. a. O. S. 128. Der Irrtum geht auf einen von d'Ortigue (La musique à l'église 1861, S. 301 ff.) mitgeteilten Bericht E. Legouvés zurück.

[40] Rev. et Gaz. mus. de Paris Jg. 3, 3. 1. 1836, S. 7 ff. Anzeige der „Séance" ebenda Jg. 2, 20. 12. 1835, als Aufführungsdatum der 27. 12. 1835 genannt.



*Mozart.*

Nach einer zeitgenöſſiſchen Zeichnung



Wolfgang Amadeus Mozart

Büste von Fritz Zelisz, Leipzig

Konzert fand im Salon Petzold ſtatt — bedeutet für den Geiſt dieſer „Séance" keinen weſentlichen Unterſchied gegenüber den kirchenmuſikaliſchen Veranſtaltungen Urhans. Die Bezeichnung dieſes Quartettſatzes auf dem Programm als „Prière" kennzeichnet zur Genüge ſeine Tendenz, Schubertſche Muſik in jene religiöſe Sphäre einzubeziehen, in der ſich ſein künſtleriſches Denken und Schaffen ſtets bewegte. Dasſelbe Programm enthielt noch eine Schubertbearbeitung Urhans, von ihm ſelbſt mit den Brüdern Tilmant, Lütgen, Durier und Pouſſard geſpielt, ein „Sextuor pour trois altos, violoncelle, contrebasse et timballes extrait des oeuvres de F. Schubert".[41] Bélanger ſpricht in ſeiner Kritik[42] von drei oder vier einfachen Melodien als Stoff dieſer Bearbeitung. Ob es ſich um inſtrumentale Themen handelt oder wie in Urhans „Etudes d'expression" um Schubertſche Lieder,[43] iſt nicht mehr zu erſehen. Ungeklärt bleibt auch vorläufig, was Urhan ſonſt noch für das Bekanntwerden von Schuberts Inſtrumentalmuſik in Paris geleiſtet hat. Immerhin möchte ich annehmen, daß er gerade mit den Brüdern Tilmant, die mit ihm und Claudel 1834 und 1835 Kammermuſikzyklen veranſtalteten (Onslow, Mozart, letzte Quartette von Beethoven u. a. m.),[44] wenn nicht vor breiter Öffentlichkeit ſo doch in engerem Kreiſe mehrfach Schubertſche Inſtrumentalwerke geſpielt hat.[45]

Urhans Schubert-Aufführungen bedeuten alſo mindeſtens einen Verſuch, Schuberts Kunſt, wie es in viel größeren Ausmaßen mit Beethovens Schaffen geſchah, als „religiöſes Surrogat" zu benutzen.[46] Für das hieraus ſich ergebende Schubertbild mußten aber gerade die Pariſer beſonders empfänglich ſein. Man darf nicht vergeſſen, daß Schubert als Vokalkomponiſt von Nourrit mit der „Jungen Nonne" beim Pariſer Publikum eingeführt wurde. Der große Erfolg gerade dieſes Liedes iſt nicht nur Nourrits packendem Vortrag zuzuſchreiben, ſondern vor allem den von beſtimmten literariſchen Aſſoziationen genährten religiöſen Stimmungsreizen des Stoffes.[47] Ein auf ſolchem Boden entſtehendes Schubertbild mußte natürlich auch ſeinen literariſchen Niederſchlag finden. Das läßt ſich wenigſtens andeutungsweiſe feſtſtellen.

Ich muß hier noch einmal auf den durch ſeine Statiſtik der frühen Schubertpflege in Frankreich bemerkenswerten Schubertaufſatz von J. d'Ortigue[48] zurückgreifen. Dieſer Artikel erweiſt ſich in ſeinen wichtigſten Beſtandteilen als eine wörtliche Überſetzung von L. von Sonnleithners Schubertnekrolog,[49] ſucht ſich aber darüber hinaus ſehr glücklich den Bedürfniſſen und dem Geſchmack der Pariſer Leſer anzupaſſen. Mit Sonnleithners Worten beſchreibt d'Ortigue das Weſen des Schubertſchen Liedes, nicht ohne an entſprechender Stelle[50] von ſich aus als beſondere Eigenſchaft dieſer Muſik „une certaine onction religieuse" einzufügen. Hier wirkt der Geiſt der Urhanſchen Aufführungen weiter.

Über den einheimiſchen Künſtlern, die ſich in Frankreich ſchon früh der Sache Schubert an-

[41] Dieſes Sextett, richtiger Septett, iſt offenbar identiſch mit dem von Förſter a. a. O. S. 125 Anm. 1 genannten „Quintett" Urhans, das in faſt gleicher Beſetzung ſchon einmal bei einer ſeiner kirchlichen Beethoven-Gedächtnisfeiern aufgeführt wurde. Wenn dieſes Werk wirklich, wie Förſter a. a. O. S. 121 behauptet, zwiſchen 1827 und 1831 erſchienen iſt, ſo läge hiermit das früheſte Zeugnis für das Bekanntwerden Schubertſcher Muſik in Frankreich vor. Doch kann ich Förſters Datierung nicht nachprüfen.

[42] A. a. O. S. 9.

[43] Vgl. meine Studie „Schuberts Lieder in Frankreich bis 1840" a. a. O.

[44] Gaz. mus. de Paris Jg. 1, 5. 1. 1834, S. 8, ebenda Jg. 2, 25. 1. 1835, S. 31, 32.

[45] Nach d'Ortigue: Schubert a. a. O. S. 271 hätte Urhan auch mit Tilmant und dem Pianiſten Alkan ſich für Schuberts Kammermuſik eingeſetzt, möglicherweiſe auch in den von Marquis de Prault unter ſeiner Leitung veranſtalteten Quartett- und Trio-Matineen, von denen Legouvé a. a. O. S. 120 berichtet.

[46] A. Schmitz: Die Beethoven-Apotheoſe a. a. O. S. 189.

[47] Ich habe auf dieſe Zuſammenhänge in meiner genannten Studie a. a. O. S. 22 hingewieſen.

[48] S. o. Anm. 6. Über d'Ortigue als führende Perſönlichkeit im franzöſiſchen Kirchenmuſikleben der erſten Hälfte des 19. Jahrhunderts vgl. den Artikel bei Riemann: Muſiklexikon 1929[11], S. 1319.

[49] Monatsber. d. Geſ. d. Muſikfreunde, Wien, Febr. 1829.

[50] A. a. O. S. 272.

nahmen, darf man einige andere nicht vergessen, die vielleicht mehr in der Stille dort für ihn geworben haben, immerhin aber für sich in Anspruch nehmen konnten, daß sie sich mit dem Wiener Meister persönlich verbunden fühlten. Seit 1830 wirkte in Paris als Pianist, Klavierlehrer und Musikschriftsteller Adalbert Sowinski,[51] dem Schubert einst sein Lied „An die Musik" mit einer Widmung ins Stammbuch geschrieben hatte.[52] Zu Schuberts engerem Bekanntenkreis gehörte 1825 der Geiger Heinrich Panofka, der sich 1834 in Paris niederließ und in einem Schubertartikel in der Revue et Gazette musicale[53] recht persönlich über den Meister berichten konnte. Vielleicht hat sich auch eine Pianistin des Schubertkreises, Leopoldine Blahetka, bei Gelegenheit in Frankreich für Schubert eingesetzt, wenn auch die Berichte über ihr wiederholtes Auftreten in Boulogne[54] kein Schubertsches Stück nennen.

Das Abflauen der französischen Schubertbegeisterung, das für die Lieder etwa um 1840 einsetzt,[55] macht sich damals den Instrumentalwerke gegenüber noch deutlicher bemerkbar. Der durch Weigerung des Orchesters mißlungene Versuch Habenecks, 1842 die große C-dur-Sinfonie aufzuführen,[56] hat noch auf lange Zeit hinaus die Pariser Schuberts Instrumentalwerken gegenüber mißtrauisch gemacht.[57]

# Die Blockflöte in heutiger Zeit.

Von Hans A. Martens, Berlin.

Mitten zwischen modernem Gerät wie Radio, Grammophon und Photo, ohne das der Mensch von heute nicht leben zu können glaubt, sah ich kürzlich in einem Berliner Warenhause mehrere Blockflöten ausgestellt. Mit dem Firmenstempel einer angesehenen bekannten Holzblasinstrumentenfabrik, also wie man sagt, „Markenware", d. h. ein Stück, für dessen Güte die Firma volle Gewähr übernimmt. Die wiedererweckte Blockflöte also eine ernste Sache der Instrumentenmacher.

Nur wenige Flötenliebhaber werden diesen Vorläufer der Querflöte kennen. Grund genug, ihm einige Betrachtungen zu widmen, um daran die Frage zu knüpfen: Wie stellt sich der Liebhaberflötist zur Blockflöte ein?

Drei Umständen verdankt die Blockflöte hauptsächlich ihre Wiederbelebung: dem Klang, der gegenüber der Querflöte erleichterten Tonerzeugung und der Begeisterung in den „Singkreisen".

Wenn man sie zum ersten Male in ruhiger, ab- oder aufsteigender Tonfolge bläst, so glaubt man eine Orgelstimme mit dem gezogenen Flötenregister zu hören. Dieser Eindruck verstärkt sich noch bei einer Choralmelodie. In der tiefen Oktave ist der Klang dunkel und weich, ungleich in der Stärke; in der höheren Lage tritt eine seltsame Strenge des Tones hinzu. Die Klangfärbung wird von dem Holz, aus dem die Flöte gefertigt ist, beeinflußt. Das weiche Buchsbaumholz, das für sie vorzugsweise in alter Zeit verwendet wurde, macht den Ton weich und zart. Weswegen sie in Frankreich flûte douce, auch flauto dolce genannt wurde; durch Sprachabwandlung wurde das deutsche Wort Flötuse daraus. Einige chromatische Töne scheinen durch ihren schwachen und naturgemäß unreinen Klang anzudeuten, daß sie dem Instrument

[51] Noch heute bekannt durch sein lexikalisches Werk „Les musiciens polonais et slaves anciens et modernes", 1857.

[52] O. E. Deutsch: Fr. Schubert. Die Dokumente s. Lebens und Schaffens, Bd. 2, 1, 1914, S. 399, Nr. 882. H. Barbedette hat das Autograph in seinem Sowinski gewidmeten Schubertbuch (1865) faksimiliert.

[53] Jg. 5, 14. 10. 1838, S. 406—09.

[54] Ebenda Jg. 1, 23. 2. 1834, S. 66, 24. 8. 1834, S. 275, Jg. 2, 25. 1. 1835, S. 32.

[55] Vgl. meine genannte Studie.

[56] Deutsch: Schubert im Ausland a. a. O. S. 31.

[57] 1865 mußte Barbedette (F. Schubert, S. 87), freilich wohl etwas übertreibend, gestehen: „Quant à sa musique instrumentale, elle est à peu près inconnue."

wesensfremd sind. Bleibt man in dem Spielgut der Blütezeit der Blockflöte, so gehören die „unsicheren Cantonisten“ zu den Ausnahmen. Dann vermag man sich ihrem eigenartigen Klangzauber kaum zu entziehen, sofern man sich unter dem Einfluß des heutigen Musiklärms noch Sinn für einfachste Tonwirkung bewahrt hat. Von dem Flautenisten, der gewöhnt ist, mit seiner besten Freundin musikalische Zwiesprache zu halten, darf man es voraussetzen und gewiß auch von jedem Musikliebhaber, der ein Instrument meistert. Ja, vielleicht könnte man die Barockflöte liebgewinnen, wenn man alles hinter sich wirft, was einem die moderne Konzertflöte zu sagen weiß. Aber wer wird das über sich bringen? —

Die Schnabel- oder Blockflöte, von den Franzosen flûte à bec genannt, ist mit einem Kernmundstück (Labium) nach Art der Orgellippen- oder der allbekannten Mundsignalpfeifen versehen. Dadurch ist die Erzeugung des Tones gegenüber der Querflöte, die zur Tonbildung einen schwierigen, wohlgeübten „Ansatz“ — der Ansatz ist die Seele des Tons bei Blasinstrumenten — verlangt, sehr vereinfacht. So kann man auch aus diesem Grunde die Beliebtheit der Blockflöte bei den „fahrenden Spielleuten“, die am Flötenton Vergnügen haben und das Flötenspiel erlernen wollen, wohl verstehen. Daß sich die Blockflöte, die nicht quer, sondern in der Ebene des Gesichts senkrecht nach unten wie Klarinette und Hoboe beim Blasen gehalten wird, auch während des Wanderns müheloser blasen läßt wie die Querflöte, wird ihr weitere Freunde von den Wandervögeln zuführen.

Die alten Blockflöten des 15. bis 17. Jahrhunderts hatten acht Tonlöcher, von denen das unterste zu beliebigem Gebrauch für den kleinen Finger der rechten oder linken Hand doppelt vorhanden war. Zu Anfang des 16. Jahrhunderts war es nämlich noch gleichgültig, ob die rechte Hand sich über oder unter der linken beim Blasen befand. Der Leser kann sich leicht vorstellen, daß, je nachdem die rechte oder linke Hand die unteren vier Löcher betätigte, eins des doppelt vorgesehenen, nicht gebrauchten siebenten Loches mit Wachs verstopft wurde. Dies siebente Loch findet sich heute noch bei den sogenannten Trommel-Querflöten der Heeresmusik; bei der Orchesterflöte hat das Loch eine Klappe, die bekannte Dis- (Es-) Klappe erhalten. Später wurde aus praktischen Gründen die Haltung der Blockflöte so üblich, daß die linke Hand die oberen drei, die rechte die unteren vier Löcher bedient, wie wir es bei der Querflöte kennen. Die Blockflöten wurden nur aus Holz hergestellt. Ihre Stimmung fließt aus der Art, wie sie in ihrer Blütezeit verwendet wurden. Damals ganz auf den Gesang abgestellt, dienten sie zu seiner Färbung und wurden fast nur für Ritornelle, jene Instrumental-, Vor-, Zwischen- und Nachspiele in Vokalkompositionen verwendet. So ist es leicht verständlich, daß die Blockflöte in ihrer Blütezeit als Diskant-, Alt-, Tenor- und Baßflöte in verschiedenen Stimmungen gefertigt wurde; es gab also ein vollständiges Quartett. Ein „gantz Stimmwerk“ bestand sogar aus neun Flöten. Wer sich für diese geschichtlich so bedeutsamen Instrumente interessiert, der mag sie in Berlin in der Sammlung alter Musikinstrumente — jeder Musikliebhaber sollte diese aus 2000 denkwürdigen Stücken bestehende sehenswerte Sammlung besuchen — oder im Deutschen Museum in München studieren. In historischer Treue werden sie heute nachgebaut, und kürzlich erklang in der Berliner Singakademie auf einem der alten deutschen Hausmusik gewidmeten Kunstabend die Blockflöte und zauberte mit dem Clavichord und der Knickhalslaute zusammen jene längst entschwundene galante Zeit in einzigartigem Stimmungsreiz in den grauen Alltag hinein.

Die historische Blockflöte hatte keinerlei Klappen! Denn die Verbesserung der Querflöte durch Anbringung mehrerer Klappen, um alle chromatischen Töne tonreiner blasen zu können, als es durch „Gabelgriffe“ auf der klappenlosen Flöte möglich war, kam erst nach Quantzens Tod (1773) auf.

In dieser geschichtlichen Treue wird sie auch heute für die historische Musik nachgebaut. Aber wer nicht selbst versucht hat, auf einer klappenlosen alten Flöte tonrein zu blasen, der kann sich kaum von den Schwierigkeiten und den zahlreichen Hilfsgriffen eine Vorstellung machen, um muntere Allegropassagen in vollendeter Technik und annähernd erträglicher Into-

nation herauszubringen. Bis zu neun Griffe gibt Fürstenau in seiner „Kunst des Flötenspiels" für manche Töne in verschiedenen Figuren, wobei er doch schon die Flöte mit acht Klappen zugrunde legt. Mit der klappenlosen Blockflöte geht es natürlich ähnlich. Die Grifftabellen für die heute gebauten Flöten geben bis zu acht Griffen für einen Ton an und überlassen es dem Bläser, nach seinem Gehör sich den für sein Instrument richtigen Griff herauszusuchen. Neben Gabelgriffen ist das „Halbdecken" des Überblaseloches bei allen Tönen der oberen Oktaven erforderlich. Es ist gar kein Zweifel, daß diese Grifftechnik dem Musiklaien, der gern ein „einfaches" Instrument erlernen und blasen will — vor dem Klappenmechanismus moderner Blasinstrumente hat jeder Unkundige allergrößte Hochachtung, erzeugt durch die irrige Meinung erschwerter Handhabung des Instruments —, nicht geringe Schwierigkeiten bereiten muß. Viele bleiben daher in der Beherrschung der in Wirklichkeit gar nicht so einfachen Grifftechnik der „einfachen" Instrumente in den Anfängen stecken und begnügen sich mit sehr primitiver Tonerzeugung, bei der sie manche Tonunreinheit als unabänderlich hinnehmen oder — was noch schlimmer ist — im Laufe der Zeit gar nicht mehr als solche empfinden. Diese Sachlage führt nun zur Scheidung der Geister. Die Richtung, die strenge geschichtliche Treue in der Bauart der Blockflöte gewahrt wissen will, sagt sich: Wir verzichten auf starke Chromatik und begnügen uns mit ruhiger Tongebung im Stile jener Barockzeit, in der die Blockflöte weit verbreitet war. Also wagen wir ruhig die geschichtlich-treue Bauart des Instruments, mit all seinen Schwächen. Zu verstehen ist allerdings weniger der Fanatismus, mit dem die modernen Blasinstrumente als „Musikmaschinen mit inhaltlosem, aber lautem und rohem Klang" bezeichnet werden. Daß die Führer der „Musikalischen Laienbewegung" das Heil in einem Herabsteigen zu primitivsten musikalischen Weisen und Instrumenten sehen, ist um so weniger verständlich, weil sie die Jugend von dem Verständnis wahrer Kunst ablenken. Ein Schulmusiklehrer sagte mir einmal, daß die Schüler an die Weisen aus dem Lochamer Liederbuch gar nicht recht heran wollten, was doch wohl als ein recht gesundes Empfinden gewertet werden darf. Jede Zeit hat eben ihren Zeitgeschmack. Und das Rad des Kunstempfindens kann nicht in allzu kindliche Kunstäußerungen zurückgedreht werden. Warum sollen die „Singkreise" ihre Musik nicht durch Instrumente moderner Bauart mit all ihren Vorzügen veredeln? Wird doch auf reine Intonation der Vokalmusik, der Singstimme, der allergrößte Wert gelegt? Wieviel historische Konzerte, oft an historisch bedeutsamer Stätte — das Rokoko-Konzert in der Goldenen Galerie des Charlottenburger Schlosses! — oft in historisch getreuen Kostümen sind schon in den letzten Jahren veranstaltet worden, um ein klares Spiegelbild von der Musikkunst friderizianischer Zeit zu geben. Aber keinem Kammermusiker ist es je eingefallen, die Konzerte auf einer stilechten, also höchst unvollkommenen Flöte jener Zeit zu blasen; die Zuhörer hätten wohl auch höchst erstaunte Gesichter beim Erklingen jener Stilechten gemacht.

Die andere Richtung sagt sich: Es ist gar nicht so schlecht, ein Instrument mit sehr erleichterter Tonerzeugung zu verwenden, denn viele Musikfreunde, die am eigenartigen Klang der Flöte ihre Freude haben, fürchten den Ansatz der Querflöte, der höchste Lippenkultur fordert, — vielleicht auf Grund eigener Mißerfolge —, und gehen dadurch der Flöte ganz verloren. Da nun aber die geschichtlich echte Blockflöte in der Tonreinheit ihre Mucken hat — was keine Begeisterung hinwegzaubern kann —, so sind die Instrumentenmacher auf den gar nicht so schlechten Gedanken gekommen, die Blockflöte mit einem Klappenmechanismus in der Anordnung der Meyer-Querflöte zu versehen. Das ist gewiß eine Stilwidrigkeit, aber schließlich wäre ja jede gesunde Weiterentwicklung als eine stilistische Unmöglichkeit gegen das Überholte zu bezeichnen — und als solche dann zu unterlassen. Womit jeder Fortschritt zur Unmöglichkeit würde. Die vier oder sechs Klappen nach Meyer bringen erleichterte Technik und reinere Tonbildung, soweit sie bei dem immerhin einfachen Instrument zum Preise von rund 40.— RM. möglich ist. Dabei wird die B-Klappe nach der linken Seite des Instruments verlegt, wo sie anstatt vom Daumen in der üblichen Unterlage vom Goldfinger der linken Hand be-

tätigt wird. Der in der heutigen Jugendmusik sehr beliebte Czakan, der auch ein Labium besitzt, wird auch mit 4 bis 6 Klappen gebaut. Es ist daher nichts einzuwenden, wenn in heutiger Zeit die Stilechtheit beim Bau von Blockflöten für Musikliebhaber verlassen wird. Man tut dann aber gut, diese abgeänderte Bauart „Bastardblockflöte" zum Unterschied von der geschichtlichen klappenlosen Blockflöte zu benennen.

Der gewandte Berufsbläser mag, wenn er an alter Musik in geschichtlicher Treue des Notensatzes und der Instrumente Freude hat, eine stilechte Blockflöte gelegentlich aus besonderem Anlaß blasen, denn ihm wird es leicht fallen, sich auf einem primitiven Instrument schnell zurechtzufinden und aus ihm das Mögliche herauszuholen. Der Musikliebhaber aber soll sich so vollkommener Instrumente bedienen, wie sie ihm sein Geldbeutel zu erwerben erlaubt.

Hat man bisher vorzugsweise Gitarren, Mandolinen und Lauten, Gamben und Violen beim wandernden Volk gesehen und gehört, so ist nun die Flöte als Block- oder Querflöte ihr vollwertiger Fahrtgesell geworden. Alte Kompositionen, neu bearbeitet, sorgen für feinsinnigen Zusammenklang des Vokalen mit dem Instrumentalen. Gewiß werden noch mannigfache musikalische Schätze aus der fast unübersehbaren Literatur der Barockjahrhunderte gehoben werden. Wenn sie der Jugend auf ihren Fahrten und dem deutschen Hause „zur Nutzung und Belustigung" dienstbar gemacht werden, so werden sie kulturelle Pionierarbeit leisten: Sie werden das musikliebende deutsche Volk von dem musikalisch Undeutschen abkehren, was wir alle nur zu gut kennen und schon allzulange unter uns dulden, und von der musikalischen Passivität am Radio und am Grammophon zur musikalischen Aktivität durch leicht spielbare und leicht verständliche Weisen zurückführen, um sie zu weiterer edler Musikkultur vorzubereiten.

Kürzlich hörte ich, daß ein kleiner achtjähriger Freund der edlen Blasmusik — sein Großvater bläst die Flöte — auf der Blockflöte nette Sachen bläst, welche seine Mutter auf der Laute begleitet. Recht so. Ist die Zeit gekommen, so wird er von selbst zur Konzertflöte übergehen. Wieviele Liebhaberflötisten haben auf der einfachen, billigen Querflöte — der billige Preis war ausschlaggebend für den Beginn des Flöteblasens und die Güte der Flöte — angefangen, sich gequält mit Tonbildung und Tonreinheit und haben in späteren Jahren, als ihnen größere Mittel zur Verfügung standen, sich eine erstklassige Konzertflöte angeschafft, an der sie, je mehr sie sich auf dem Instrument einlebten, ihre helle Freude gehabt haben. Tonbildung und Tonreinheit und feinste Abschattierungen in der Tonstärke machten sich spielend. Nicht mehr das Ausproben zahlreicher möglicher Griffe für einen Ton, sondern ein Griff für jeden Ton. Kann das feine musikalische Gehör der Flötist ebensowenig wie andere Musiker, die den Ton auf ihren Instrumenten (Saiten- und Blasinstrumente) zu erzeugen haben, entbehren, so unterstützt ihn doch ein Instrument, je vollkommener es gebaut ist, um so wirksamer in seinen Bemühungen, Sauberkeit des Tones in allen Lagen zu erzielen. Um so weniger wird der Liebhaberflötist in die Unvollkommenheit historischer Instrumente, nur der historischen Treue wegen, zurückzusteigen geneigt sein. Wenn er aber Vergnügen an der Entwicklung seines Lieblingsinstrumentes hat, so mag er ruhig zur Blockflöte greifen, um sie zu studieren. Der Verlag A. Nagel, Hannover und der Bärenreiter-Verlag, Kassel werden ihm stilechte Instrumente liefern, während Schuster u. Co. und Oskar Adler u. Co., beide in Markneukirchen, auch Bastardblockflöten bauen. Die genannten Verlage werden ihm auch zu reichlichem Spielgut verhelfen; auf die im erstgenannten Verlag erschienene Blockflötenschule von W. Woehl sei besonders empfehlend hingewiesen. Der Bärenreiter-Verlag gibt überdies in zwangloser Folge Nachrichten heraus, die alles Wissenswerte über die Blockflöte und ihr Spielgut[1] bringen. Dabei wird der Flautenist die ehrliche Begeisterung der Kreise — an der Spitze Peter Harlan in Markneukirchen — zu würdigen wissen, die die Wiederbelebung der Blockflöte ermöglicht haben und sich um eine Gesundung des stark zerrütteten musikalischen Zeitgeschmacks in unserem deutschen Volk unbestreitbare Verdienste

[1] Im Bärenreiter-Verlag sind das erste und zweite Heft der „Spielstücke für Blockflöte", herausgegeben von Walther Pudelko, erschienen, die im Besprechungsteil dieses Heftes mit besprochen sind.

erwerben. Für uns Flötenfreunde bleibt die Hoffnung, daß der Blockpfeifer den Sprung zur modernen Konzertflöte wagt: Ihn wird es nicht gereuen, denn diese wird ihm erst die wahren Schönheiten der Flötenklangfülle und Klangfarbe sowie der reichen Flötenliteratur, die für jeden nach seinem Können wahre Perlen aufweist, offenbaren. Wer von der modernen Konzertflöte zur Blockflöte kommt, wird seine Kenntnisse erweitern und schnell begreifen, daß das Instrument des Barock die moderne Schwester nie aus seinem Herzen zu verdrängen vermag.

# Kamillo Horn.

Zu seinem 70. Geburtstag.

Von Karl Brachtel, Troppau.

Der größte jetzt lebende sudetendeutsche Tondichter, der Professor an der Wiener Musikakademie Kamillo Horn, feierte am 29. Dezember seinen 70. Geburtstag. Er wurde in der schön gelegenen, industriereichen Hauptstadt des deutschen Nordböhmens, in der alten Tuchmacherstadt Reichenberg als Sohn eines Kaufmanns geboren, dessen Vorfahren als ehrsame Handwerker mehrere Jahrhunderte zurückzuverfolgen sind. Der junge Kamillo besuchte zuerst das Realgymnasium und dann die Handelsschule seiner Vaterstadt. Sein Vorsatz, Schauspieler zu werden, scheiterte am Widerspruch seiner Eltern. Dafür durfte er das Prager Konservatorium beziehen. Klavier wurde damals dort merkwürdigerweise nicht als Hauptfach gelehrt. Alle Instrumentalklassen waren überfüllt bis auf Harfe, und so wandte sich Horn diesem Instrument zu. Mit sehr gutem Zeugnis entlassen, übte er seine Kunst drei Jahre lang in der Kapelle des 34. Infanterieregiments in Wien aus und wurde dann Privatschüler Anton Bruckners. Auch Robert Fuchs war eine Zeitlang sein Lehrer. Während seiner Lehrzeit bei Bruckner schlug Horn zwei verlockende Anträge als Harfner nach Brüssel und nach Hamburg aus und später wandte er sich ganz von der Harfe ab und dem Klavier und der Komposition zu. Auch erteilte er durch viele Jahre Gesangsunterricht am Piaristengymnasium in Wien und leitete dort auch eine Reihe von Gesangvereinen, namentlich aber durch Jahrzehnte und heute noch den Musikverein „Haydn". Dreißig Jahre war er auch als Musikberichterstatter des „Deutschen Volksblattes" in Wien tätig. Sein ehemaliger Lehrer, der Dichter Aurelius Polzer, nennt ihn mit Recht einen berufenen Merker und Eckard deutscher Kunst und rühmt sein klares und unbeeinflußtes Urteil sowie sein redliches Bemühen, selbst solchen Künstlern gerecht zu werden, die ihm im Grunde seines Herzens zuwider sein mußten. Namentlich für Richard Wagner, Bruckner, Liszt und Cornelius hat sich Horn immer warm eingesetzt. Durch sein eigenes Schaffen hat er sich schon längst jene Stelle verdient, die ihm erst nach langem Ringen zuteil wurde: eine Professur an der Akademie für Musik und darstellende Kunst in Wien. Dieses Amt übt er schon viele Jahre hindurch mit Gewissenhaftigkeit und Hingabe aus und wird von seinen Schülern als Lehrer hochgeschätzt und geliebt.

Seine Tondichtungen, deren Zahl 100 bereits übersteigt, sind fast ausschließlich bei C. F. Kahnt in Leipzig erschienen. Es sind hauptsächlich Klavier- und Kammermusikwerke, Lieder und Chöre, sowie zwei Symphonien. Sein umfangreichstes und bedeutendstes Werk ist unstreitig sein 40., die f-moll-Symphonie, sein erster kühner Wurf auf orchestralem Gebiet. Für ihren Schöpfer ist es höchst ehrenvoll, daß sie in vielen reichsdeutschen, österreichischen und sudetendeutschen Städten, ja sogar in Toronto in Kanada mit größtem Erfolg aufgeführt wurde. In allerjüngster Zeit hat Horn eine zweite Symphonie geschaffen, die in dem großen Festkonzert, das man anläßlich seines 70. Geburtstags in Wien veranstaltet, aus der Taufe gehoben werden soll. Sein bedeutendstes Kammermusikwerk ist sein Streich-Quintett für drei Geigen, Bratsche und Violoncello. Die seltene Besetzung verleiht der Klangfarbe eine besondere Helle und Freundlichkeit. Das Werk enthält eine staunenswerte Fülle wundersamer Harmonien und überraschender Übergänge und ist besonders reich an lyrischen Stel-

len; im Aufbau und in der Linienführung ist es ein Meisterwerk. In jüngerer Zeit hat Horn auch ein Streichquartett geschaffen. Seine Geigenphantasie, die gleichfalls auch in Amerika eingeführt wurde, ist ein musikalisch hochwertiges Tonwerk. Seine Sonate für Waldhorn bedeutet wahrlich eine Bereicherung der wenig umfangreichen Literatur für dieses selten gepflegte Instrument.

Sein bedeutendstes Klavierwerk ist seine Sonate in f-moll, eine äußerst gediegene Arbeit, was Erfindung und Satztechnik anbelangt. In den allerletzten Wochen hat Horn eine zweite Klaviersonate in e-moll vollendet, die auch bei dem Reichenberger Festkonzert bereits aufgeführt wurde und allgemeine Anerkennung fand. Als ein Meister lyrischer Kleinmalerei zeigt sich Horn in seinen reizenden Stimmungsbildern für Klavier, „Bilder der Nacht" genannt, welche einen Kreis liedartiger Gedichte von ihm selbst in der glücklichsten Weise in die Tonsprache übertragen. Für die linke Hand allein schrieb er eine Phantasie und ein Albumblatt. Seine Konzertetüden sind jedem vorgeschrittenen Klavierspieler aufs wärmste zu empfehlen. Das Adagio aus der Klaviersonate und die Konzertetüde Nr. 2 sind auch von Professor Moßhammer in trefflicher Weise für Harfe übertragen worden; beide Werke erweisen sich als ungemein wirkungsvoll im Konzertsaal und sind jedem Harfenkünstler sehr willkommen.

Den breitesten Raum in Horns Schaffen nehmen seine lyrischen Schöpfungen ein; über hundert Lieder in jeder Stimmung und für jede Stimmgattung, Männer-, Frauen- und gemischte Chöre und nicht zum Schluß seine eigenartigen Melodramen. Von seinen Männerchören ist der tiefergreifende „Gotenzug" (Felix Dahn) bereits Gemeingut der meisten deutschen Gesangvereine geworden. Er wurde auch beim Begrüßungsabend des 10. Deutschen Sängerbundesfestes in Wien im Juli 1928 vom Sängerbund der Sudetendeutschen (insgesamt etwa von 4000 Sängern und Musikern) in der gewaltigen Sängerhalle vor Zehntausenden von Zuhörern vorgetragen und rief helle Begeisterung hervor. Auch die „Lenzhuldigung" (Werk 70) ist ein prächtiger, äußerst wirkungsvoller Männerchor. Gemischte Chöre von besonderer Schönheit sind: das zarte „Blümlein im Hain", das frohgemute „Wie ist die Erde doch so schön", beides a cappella-Chöre. Als gemischter Chor mit Orchester- oder Klavierbegleitung zu vier Händen erhebt sich das „Deutsche Festlied" infolge seiner strengen Stimmführung und seines wertvollen Inhalts weit über ähnlich benannte Chorwerke. Von Frauenchören seien besonders das nekkisch-schelmische „Ein Teufelein, ein Engelein" sowie das duftig-zarte „Liebst du mich wieder?" allen Vereinen wärmstens empfohlen. Die Krone seiner Chorwerke aber bildet sein letztes, „Heimat, erwache", welches 1928 vom Wiener Männergesangverein zum erstenmal aufgeführt wurde. Seine ernste und edle Satzkunst, aber auch seine reiche Melodik, namentlich aber das aus dem Chor sprechende tiefe deutsche Empfinden ergriffen die Zuhörer aufs tiefste.

Horn ist ferner ein Meister des Melodrams. Seine besten derartigen Werke sind: „Der Fischer" (Goethe), „Graf Walter" (Dahn), „Das Ständchen" (Uhland), „Die Zwerge auf dem Baum" (Kopisch) und „Das Kind am Brunnen" (Hebbel). Letzteres z. B. muß wohl jedem halbwegs empfänglichen Zuhörer zum innersten Erlebnis werden. Wie anschaulich schildert der Meister darin die sorglos schlafende Amme und im Gegensatz dazu das neugierige, stets bewegliche Kind, das sich, durch die Schönheit der Blumen angelockt, ahnungslos in die Gefahr begibt, und nur durch einen glücklichen Zufall vor dem Ertrinken bewahrt wird. Hier wie in allen seinen Melodramen verrät die tonmalende Klavierstimme ein ungemein sicheres Sicheinfühlen in die Worte und die Handlung des Gedichtes. Musikalisch interessant ist das Melodram „Alte Geschichte" (Text von Bienenstein) mit Harfenbegleitung und einem Sopran oder Tenor hinter der Szene.

Ein so fein besaiteter Künstler wie Horn kann sich wohl am besten im Liede ausleben. Man gewinnt alle seine Lieder lieb, wenn man sich in sie versenkt und beobachtet, wie treu der Komponist die jeweilige Stimmung ausschöpft, ohne den Blick für das Ganze zu verlieren. Seine Lieder sind so zahlreich, daß eine eingehende Besprechung hier ausgeschlossen erscheint und wir uns hauptsächlich nur mit dem Hinweis auf die verschiedenen Textdichter begnügen

müssen. Horn hat Gedichte von Felix Dahn, Kernstock, Hamerling, Lenau, Storm, Uhland und Justinus Kerner in Musik gesetzt, ferner von zahlreichen sudetendeutschen Dichtern wie Zedlitz, Marie von Ebner-Eschenbach, Naaf u. a. Aus Goethes „Götz" vertonte er das neckische „Meislein". Mit seiner Ballade „Hako Heißherz" hat er eine großzügige, dramatisch leidenschaftliche Tondichtung für Bariton geschaffen. Gleichsam weibliche Gegenstücke dazu sind „Thusnelda" und „Wallada", beide für Frauenstimmen mit Orchester. Alle seine Balladen besitzen hohen musikalischen Schwung. Zu vielen Liedern stammen die Dichtungen von Horn selbst.

Aus allen Werken Horns spricht ein echt deutsches Empfinden, namentlich auch aus seinen Gedichten, die unter dem Titel „Harfners Sang" im Verlag Wilhelm Braunmüller, Universitätsbuchhandlung in Wien und Leipzig, erschienen sind. (Derzeit zweite Auflage.) Wir haben unter den deutschfühlenden Künstlern nur wenige, denen es nicht nur zu singen, sondern auch zu sagen gegönnt war, was sie im tiefsten Herzen fühlen. „Harfners Sang" nennt der Meister, der in seinen jungen Jahren selbst die Harfe schlug, seine Gedichtsammlung, die er dem in studentischen Kreisen bestbekannten Wiener Professor Dr. Kurt Knoll gewidmet hat. Der Wohlklang der Sprache und der glatte Fluß der Verse kann uns an dem feinhörigen Musiker kaum wundernehmen. Am erfreulichsten aber ist es, daß auch hier zu der Schönheit der Form überall eine kerndeutsche Gesinnung kommt.

Zur Pflege seiner Tondichtungen besteht in Wien schon jahrelang ein Kamillo Horn-Bund, dem auch im Laufe der Zeit ein solcher in Graz an die Seite getreten ist. Seit 1925 gibt es auch einen Kamillo Horn-Bund der Sudetendeutschen in Böhm. Leipa, der in kurzer Zeit bereits eine äußerst rege Tätigkeit entfaltet hat. Für seine Chöre haben sich namentlich der Wiener Männergesangverein und der Wiener Schubertbund mit ihrem ganzen reichen Können eingesetzt. Auch der Sängerbund der Sudetendeutschen pflegt eifrig seine Chorwerke. Für seine Lieder treten häufig erstklassige Kräfte der Wiener Staatsoper (Weidt, Leuer, Duhan) oder berühmte reichsdeutsche Sänger (Kammersänger Bender-München, Ritter-Stuttgart) ein. Es ist auch bereits eine Würdigung des Lebens und Schaffens des Tondichters von Professor Josef Lorenz Wenzl im Verlag „Am Brunnen", Lilienfeld, Nied.-Österreich erschienen.

Zu seinem 70. Geburtstag wünschen wir dem von der lautersten Gesinnung beseelten, stets arbeitsfreudigen Tondichter, daß er sich noch viele Jahre seiner ungebrochenen Schaffenskraft erfreuen möge, zu Nutz und Frommen des deutschen Volkes und der deutschen Heimat.

# Neuere Werke der Chor-, Jugend- und Kirchenmusik.

Von Karl Hasse, Tübingen.

Die Bestrebungen in unsrer Zeit, die auf Betonen der musikalischen Form gegenüber der Koloristik und Stimmung einer vorigen, heute gern als „romantisch" bezeichneten Periode ausgehen, haben in der sogenannten „musikalischen Jugendbewegung" einen eigentümlichen Niederschlag gefunden. Das weitere Bestreben, die Jugend für sich zu gewinnen, hat vielfach zu Versuchen geführt, nun wieder die Grundsätze dieser Jugendbewegung, so wenig klar und eindeutig sie auch sind, als eine neue, verpflichtende Aesthetik anzunehmen. Es wird jedenfalls gut sein, zwischen der allgemeinen Bewegung, die auf der im 19. Jahrhundert so genannten „Renaissance" alter Musik, aber auch auf anderen, unmittelbareren, formbetonenden Kräften seit Bach, Mendelssohn, Brahms, Reger u. s. f. beruht, und den Antrieben, die von der „Jugendbewegung" und ihren Organisationen herkommen, zu unterscheiden. Andere notwendige Unterscheidungen sind die zwischen Kunst und Kunstgewerbe, die zwischen Gebrauchsmusik und Ausdrucksmusik und noch einige mehr, die sich aus dem heutigen Durcheinander von Strömungen ergeben, wobei so oft zwischen den ästhetischen Begründungen und der praktischen

Ausführung unüberbrückbare Gegensätze klaffen. Daß hierbei die heutige Sucht, ein ästhetisches System als Reklame zu benutzen, vielfach mitspielt, sei nur nebenbei bemerkt. Zur Beurteilung neuer Musik fehlt heute auch insofern ein einheitlicher Maßstab, als die Kennworte der verschiedenen Parteien (so muß man fast die heutigen „Richtungen" bereits nennen) dem Publikum suggerieren möchten, daß das, was als Unterscheidung gegen andre angeführt wird, zugleich etwas Gutes oder das einzige Gute sei, oder gar das Allheilmittel unsrer Zeit. Dadurch hat sich im musikalischen Schrifttum eine weitgehende Nichtachtung des wahren und tieferen Bedürfnisses des mehr oder weniger breiten Publikums herausgebildet und unter der Maske der Belehrung eine weitgehende Bevormundung, die allzuoft zerstört, statt aufzubauen. Im Nachfolgenden werden eine Anzahl neuer Kompositionen besprochen, von denen ein Teil sichtlich Bestrebungen verfolgt, die mit Tendenzen der erwähnten „Jugendbewegung" in Zusammenhang stehen (Schlensog, Weber, Jochum, Baussnern, in gewissem Sinne auch Kraft). Sie tragen an der Stirn das Merkmal derer, die den „neuen Geist", das „neue Singen", die „Erneuerung" für sich in Anspruch nehmen, und zwar im Sinne einer alten, früher einmal dagewesenen kulturellen Kunstübung. Man könnte diese Strömung, die sich gegen die sogenannte „Romantik" und einen sogenannten „Subjektivismus" richtet, ebensogut als „neue Romantik" bezeichnen und dadurch vielleicht sogar ihre Bedeutung für die Weiterentwicklung der Musik wie auch für die Wirkung auf die Gemüter der Zuhörenden besser kennzeichnen. Die Umbiegung geschichtlicher Erkenntnisse und ihre zweckbewußte Auswertung für eine „Erneuerung" ist ja typisch romantisches Verfahren. Romantik ruht geschichtlich wie auch wesensmäßig auf den Schultern eines Rationalismus, so gegensätzlich dies Beides an sich zu sein scheint. Sie benutzt vorgestellte Werte, glaubt aber und gibt vor, tief in Kulturnotwendigkeiten zu wurzeln. Vieles, was heute „romantisch" genannt wird, nur weil es im 19. Jahrhundert entstanden ist, beruht zweifellos auf unmittelbarerem Zusammenhange mit gewachsener Kultur, als das meiste, was in unserer Zeit aus dem Drange zum „Wesentlichen" geschaffen wird. Ferner: Wenn Sätze wie „Polyphonie ist gemeinschaftbildende Kraft" einfach als wahr hingenommen werden, und nun die Jugend glaubt, um jede Volksmelodie Figurationen legen zu sollen, um solcher „Gemeinschaft" zu dienen, so ist die Begründung für solches oft ganz nützliche Tun einigermaßen schief, denn die höchste Polyphonie ist Sache der ganz Einsamen, sie ruht weiterhin auf dem Grunde handwerklicher Traditionen, die berufsmäßig durchgearbeitet werden müssen; andererseits ist der Begriff „Polyphonie" an sich sehr vieldeutig und fließend. Die Kraft eines formalen Aufbaus kann auch nie aus ihr allein, die stets auf Zusammenklingen angewiesen ist, gezogen werden. Die Gesetze dieses Zusammenklingens erst ergeben die „Spannungen". Ein Meister wird man nicht durch Berufung auf stilistische Eigentümlichkeiten. Wer nicht irgend etwas zu sagen hat, sei es aus der Vollkraft und Überschwänglichkeit oder Innigkeit der Jugend, sei es aus den Erfahrungen des Lebens und der Kunst heraus, der kann weder der Kultur, noch dem Leben, noch der Musik als Kunst aufhelfen, und dieser weder als dienender noch als selbstherrlicher Kunst. Trotzdem kann auch Dilettantismus und Geschichtsirrtum der Kunstentwicklung gelegentlich einen wesentlichen Dienst leisten. Das wissen wir z. B. aus der Geschichte des Kampfes gegen den Kontrapunkt von 1600 und wieder 1750. Wenigstens lassen sich Auffassungen, als ob es so gewesen sei, vertreten. Dadurch werden aber die ersten „Monodien" ebensowenig schöner, als sie sind, wie die ersten Erzeugnisse der „Berliner Liederschule". Das Schöne bringt erst Monteverdi, bringen erst die Wiener Klassiker, bringen aber auch schon Leute, die in der Kampfzeit gegen die Florentinischen und Berliner Grundsätze oder unbekümmert um sie gearbeitet haben. Man sollte Musik beurteilen können, ohne historische, ja ohne ästhetische, wenigstens systematisch-ästhetische Betrachtungen heranziehen zu müssen. Man sollte, geradezu sei es gesagt, die ganze Musikwissenschaft vergessen können, um Musik in ihrem Wert und ihrer Schönheit zu würdigen. Vor allem sollten Stilerkenntnisse und Werturteile ganz auseinandergehalten werden können. Ist das heute möglich? Die Kompositionen jedenfalls, die eine Betonung des Stilzusammenhanges nicht nötig erscheinen lassen, dürften die Kunst als solche am reinsten vertreten und ihre Wirkung sollte nicht durch unnötige Einordnung in irgend einen

historischen oder ästhetischen Entwicklungszusammenhang unterbunden werden. Vielleicht würden so Werke, die heute geringe Beachtung finden und in der Beurteilung schlecht wegkommen, da sie keine Propaganda treiben für irgendwelche stilistischen Grundsätze, mehr in den Vordergrund treten, andere, die hauptsächlich stilistischer Entwicklung dienen wollen, mehr im Hintergrunde verbleiben. Trotzdem ist ein Streben wie etwa das nach polyphoner Gestaltung sicherlich zu loben, wenn es auf einem Gesamtbestreben nach formaler oder klanglicher Durchdringung beruht und nicht nur Aushängeschild ist oder gar eine Parteizugehörigkeit bezeichnen soll. Ein besonderes Verdienst ist aber heute das Streben zur Polyphonie so wenig, wie es vor dreißig Jahren das zur symphonischen Dichtung war. Für bestimmte Zwecke zu arbeiten, etwa für die Jugendbewegung, oder die Männerchöre, oder die Kirchenmusik, oder die Hausmusik, oder das öffentliche Konzert, oder die Oper, oder für den Unterricht, oder auch für besondere Gelegenheiten, selbst auch für den Rundfunk, kann heute so wenig wie jemals anfechtbar sein. Es ist da nur zu wünschen, daß sich viele solche Zwecke bieten, und daß sie gute Musik erfordern und kulturfördernd sind. Auch die Meister des 19. Jahrhunderts haben nicht nur für das öffentliche Konzert oder für die Ewigkeit gearbeitet. Aber sie haben hohe geistige Maßstäbe aufgestellt, und unsre Zeit darf diese nicht tiefer rücken. Der Einsatz der Persönlichkeit z. B. ist auch heute vonnöten und war es in der Kunst stets; irgendwelche kosmischen Kräfte können davon nicht dispensieren.

Diese Bemerkungen mußten vorangestellt werden, denn von welchem Standpunkt aus neue Musik beurteilt werden soll, ist heute, wie gesagt, nicht ohne weiteres klar.

Aus dem Bärenreiter-Verlag, Kassel:

Martin Schlensog: Unsre große Sünde und schwere Missetat; Passionsmusik für Chor- und Solostimmen a cappella.

Die Taktstrichlosigkeit und die altertümlich großen Notenwerte zeigen schon äußerlich die archaisierende Tendenz. Die Absicht auf Fluß der Dreistimmigkeit in den Ecksätzen, die Kanonführung der beiden vorletzten Sätze, die leichter imitierende Zweistimmigkeit des dritten, der dialogische Wechsel zwischen der Stimme der Maria und Christi mit der Abnahme von Marias Antwort durch den unisono-Chor, das alles ist klar und einleuchtend verwirklicht. Das Ganze ist in einer Art gregorianischer Kirchendiatonik geschrieben und klingt sicherlich nicht nur eigenartig, sondern auch stimmungsvoll und geformt. Einige Parallelführungen, die verstreut vorkommen (im ganzen 3) fallen aus dem Flusse heraus und sind nicht gestützt durch irgend eine Konsequenz. Es ist, als sollten sie die Altertümlichkeit unterstreichen, sie wirken aber nur wie Druckfehler und könnten mit leichter Mühe und zum Vorteil des Ganzen ausgemerzt werden. Die bewußte Ausschaltung aller führender Deklamatorik und klangsinnlicher Akkordik zu Gunsten einer wohl mittelalterlich gedachten Monotonie, wie sie heute von einigen als „liturgisch" schlechthin angesehen wird, dürfte hier als Stimmungsmoment wirken, so daß echteste Romantik erreicht ist, wo vielleicht das Gegenteil erstrebt wurde. Gerade diese Romantik hebt das Stück über Wert und Wirkung einer bloßen Stilübung hinaus. Was die taktstrichlose Schreibung ohne jede Mensurangabe am Beginn der Sätze anlangt, so geht sie noch hinter alle Taktbegriffe mittelalterlicher Mehrstimmigkeit zurück, die doch metrische Ordnungen schon in der modalen Zeit der Ars antiqua, erst recht dann in der eigentlichen Mensuralzeit hatte. Für die protestantische Kirchenmusik erscheint mir Schlensogs Passionsmusik zu bewußt katholisierend. Die katholische wiederum wird die echte Gregorianik vorziehen. Ohne Ausdruck und Steigerung ist Schlensogs Tonsprache aber nicht, wie schon die höher tragende dreimalige Wiederholung der Worte „armer Judas" im Eingangssatz und andere solche Eindringlichkeiten zeigen. Zum Ganzen fragt man sich, ob nicht aus den Jahrhunderten von Perotinus bis Praetorius soviel echte Musik vorhanden ist, daß für ein künstliches Sich-Einstellen auf einen doch letztlich nicht ganz echten „alten" Stil ein starkes Bedürfnis nicht vorhanden sein kann. Es gibt zweifellos ein nützliches gelegentliches Komponieren „im alten Stil", aber hier ist der gewählte Abstand vom neuen Stil so groß, daß nur das Archaisieren,

nicht mehr ein Anknüpfen und Weiterbilden empfunden wird. Man hat den Eindruck eines ſonderlingsmäßigen Entweder—Oder, wobei das eine, das Neuere, abgelehnt, das andere, das Alte, jedenfalls als an ſich höherſtehend herausgeſtellt werden ſoll. Man bedauert dies angeſichts eines beträchtlichen, auch ſeeliſch fundierten Könnens und wünſcht, daß dieſes den Anſchluß ans wahrhaft Lebendige noch finden möge, weil davon wirkliche Bereicherung zu erwarten ſein könnte.

Aus dem Verlag Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel:

Ludwig Weber: Zwei geiſtliche Geſänge für Frauenchor und Streichquartett, 1920. (Nr. 1: Der Tag nimmt ab. Nr. 2: Chriſtkindleins Wiegenlied.)

Die Beteiligung des Streichquartetts gibt den Stücken etwas Kammermuſikaliſches. Jedenfalls darf der Frauenchor nicht zu ſtark beſetzt ſein, ſoll er nicht die 4 Streicher erdrücken. Es wäre auch zu fragen, ob nicht doch ein Streichorcheſter, ſogar mit Kontrabäſſen, die Wirkung wenigſtens des erſten Stückes befördern könnte. Weber arbeitet allerdings mit klanglichen Fineſſen. Dieſen entſprechen rhythmiſche Beſonderheiten, die ſich im Notenbild und den Taktieranweiſungen manchmal etwas allzu künſtlich ausnehmen. Werden die daraus ſich herleitenden Schwierigkeiten vollſtändig überwunden, was nur bei auserleſenen Kräften möglich ſcheint, ſo wird die Wirkung ſicherlich ſchön und poetiſch ſein. Die ein wenig orginalitätsſüchtige Satzkunſt iſt ganz in den Dienſt der klanglichen Wirkung geſtellt. Eine differenzierte Agogik des Vortrags iſt notwendig, um den manchmal faſt impreſſioniſtiſchen Intentionen des Komponiſten nachzukommen. Eine ſolche iſt auch durch beigedruckte Vorſchriften gefordert. Allein in den erſten 10 Takten von Nr. 1 finden ſich folgende Forderungen: Ruhig; drängender; ruhig, zart; unruhig, huſchend; ſchnell beginnend, ſtetig langſamer werdend; zögernd; a tempo. Manche Stimmen bewegen ſich im $^{6}/_{4}$, manche gleichzeitig im $^{4}/_{4}$-Takt. Die erſte Dirigiervorſchrift lautet: $^{4}/_{4}$ dirigieren, 𝅗𝅥. ca. 52 (innerhalb $^{6}/_{4}$ 𝅗𝅥. ca. 78)! Angeſichts ſolcher Kompliziertheit und Berechnetheit erſcheint die bewußte Schlichtheit der Geſamthaltung merkwürdig.

Ludwig Weber: Muſik nach Volksliedern. Heft I: Stücke für gemiſchten Chor mit und ohne Inſtrumente. Heft II: Stücke für 2—4 gleiche Stimmen a cappella. Heft III: Lieder für eine Stimme mit Inſtrumenten.

Hier tritt das archaiſierende Moment, der bewußte Anſchluß an alte Madrigalkunſt ſtärker hervor, wie auch die Jugendbewegungstendenz des quaſi-polyphonen Muſizierens in verſchiedenſter Art und Beſetzung im Anſchluß an das, was im allgemeinen „Volkslied" genannt wird. Die Vorliebe Webers für rhythmiſche Komplikationen iſt überall am Werke und tritt mit der Schlichtheit der bearbeiteten Lieder in mehr oder weniger auffallende Beziehung. Auch die Harmonik ſtrebt zum Aparten. Der Satz weiſt öfters Härten und ſchroffe Führungen auf, die indeſſen nicht dem Mangel an Gewandtheit, ſondern jener ſtilſuchenden Abſichtlichkeit zuzuſchreiben ſind. In dieſen Heften zeigt ſich deutlich der innere Zwieſpalt zwiſchen Liedmelodien ſchlichteſter Formung, zumal bei den neueren, und Raffinement der Bearbeitung. Die Satzkunſt Ludwig Webers iſt aber nicht gering und ſein Grundgefühl doch dem Schlichten zuneigend. Es muß erhofft werden, daß er die Syntheſe der widerſprechenden Elemente ſeines Komponierens findet und ſich von allzu ſtarken Beeinfluſſungen durch ſtilbildneriſche Abſichtlichkeiten frei arbeitet und ſo noch zu wirklicher ausgereifter Meiſterſchaft gelangt. Friſche und Poeſie dringt jetzt ſchon überall in ſeinen Sätzen durch; die Wirkung als ſolche beherrſcht er ſogar in bemerkenswertem Grade.

Otto Jochum: Chriſt und die Welt, eine Weihnachtsmuſik. Preis der Partitur: 1.50 M. kartoniert.

Der Verlag legt folgende orientierende Zeilen bei: „In der Form von Chorparaphraſen begegnen wir hier einem alten Krippenlied, das die Augsburger Singſchule 1926 zum erſtenmal als ſtillverſöhnendes, innig bittendes und doch ſtrahlend aufleuchtendes Finale ihres Weihnachts-

fingens brachte. Die instrumentale Besetzung (Streichquintett, 3 Bläser, Harfe und Orgel [Harmonium], evtl. auch ohne Bläser und Harfe) ist kammermusikalisch empfunden und darf den Gesang nicht überwuchern, will doch selbst das chorische Instrument nur als bereichernder, die alten lieben Weisen unterstreichender Faktor gewertet sein. Künstlerisches Empfinden löst hier letzte Werte nicht aus: Das große, wirkliche Erlebnis des Krippenwunders muß ihm überzeugend und wegbereitend zur Seite gehen. Die Partitur ist so eingerichtet, daß auch die ‚kleine Besetzung' gut klingt." — Hier sagt einmal der Prospekt einigermaßen Zutreffendes und vermeidet die wertbestimmende Hervorhebung stilistischer Eigenarten. Die Hauptwirkung der hübschen Bearbeitung eines bekannten Weihnachtskinderlieds („Wir bitten dich, o Jesulein") liegt im Refrain des Christkinds. Albert Becker hat diese Wirkung in seiner früher sehr bekannten a cappella-Bearbeitung in ähnlicher Weise erreicht. Jochum hat die Anwendung der einem einstimmigen Kinderchor übergebenen Melodie durch 5- bis 6stimmigen gemischten Chor und Orchester reicher ausgestaltet und gibt eine polyphone Steigerung, die sein Stück in vornehmer Art mit klanglichem Glanz umgibt. Polyphon heißt hier nicht streng in polyphoner Form, denn alles ist auf schönen Klang abgestellt, sowie auf eindringliche Innigkeit. Das liebenswürdige Werkchen ist für Weihnachtskindergottesdienst und sonstige Weihnachtsfeiern sehr geeignet, auf „liturgische Haltung" ist weniger Wert gelegt als auf volkstümliche Weihnachtsstimmung.

Im Volksvereinsverlag, G. m. b. H., M.-Gladbach:

Karl Kraft: Osterkantate (Choral: Christ ist erstanden), op. 13 Nr. 2 b. Für einstimmigen Chor, Soloquartett, Alt-, Tenor- und Baß-Solo, Orgel und 2 Violinen.

Mit einfachen Mitteln sind hier in übersichtlicher Gestaltung schöne Wirkungen erreicht. Die beiden Violinen sind anfangs im Stil der alten Triosonaten, etwa der Kirchensonaten Corellis oder Caldaras oder der Begleitungen zu Scarlatti'schen Solokantaten, behandelt. Der weitgehende Verzicht auf polyphone Behandlung der Orgel wird belohnt durch Klarheit der Gesamtwirkung. Die Steigerungen, insbesondere die im letzten Vers erzielte durch die fortwährenden Halleluja-Rufe in allen Stimmen, werden durch die in Klammern vorgeschlagene Ersetzung des Soloquartetts durch einen Chor von mäßiger Stärke sicherlich wesentlich eindrucksvoller. Das Händel-mäßige, vergleichsweise Monumentale der Schreibart wird, zumal wenn eine große Orgel für die Begleitung in Frage kommt, zweifellos durch Chorbesetzung der Violinen wie der Singstimmen erst richtig zur Geltung kommen. Bemerkenswert ist, wie hier das vorwiegend evangelische Kirchenlied in eine süddeutsch-katholische Sphäre gerückt erscheint, wobei der einfachere Stil der italienischen Barockmeister wie von selbst sich einstellt, während auch heute die Nord- und Mitteldeutschen ein komplizierteres Stimmengewebe für solche Bearbeitungen vorziehen. Freuen wir uns des Reichtums der Möglichkeiten, die sich wieder auftun. Regers oder Arnold Mendelssohns Anregungen scheinen jetzt zum zweiten Male, nach den Ansätzen vor dem Krieg, auf dem Gebiete der Choralkantate Früchte zu tragen, die dem bloßen Historisieren niemals entsprungen wären. Krafts Beispiel dafür ist nicht eigentlich hervorragend, aber doch gut und gesund.

Aus dem Verlag Chr. Friedrich Vieweg, G. m. b. H., Berlin-Lichterfelde:

Martin Grabert: Hanna und Simeon. Kirchenkantate für gemischten Chor, Soli, Streichorchester und Orgel, op. 60. — Der Herr ist mein Licht und mein Heil. Kirchenkantate für gemischten Chor, Soli, Streichorchester, 2 Trompeten und Orgel, op. 61. — Adventskantate „Wie soll ich dich empfangen". Für Jugendchor, Altsolo und Orgel- oder Klavierbegleitung (Violinen und Violoncello nach Belieben), op. 62.

Ein erfahrener Meister tritt hier neben die Jugend. Mit klarer Sicherheit und ohne jede Grübelei oder Bedenklichkeit wegen des Stiles schreibt er eine ebenso leicht verständliche als wohlfundierte Musik, die im instrumentalen Teil an den konzertierenden Stil Bachs, aber seiner Strenge ausweichend, in den Chören der einfacheren Polyphonie und Homophonie mit Selbst-

verſtändlichkeit an die Schreibweiſe Händels erinnert. Grabert hat die heute ungewöhnliche Fähigkeit, über längere Strecken hinweg auf einfache Art zu disponieren und fließend zu arbeiten. Wie gequält erſcheint dieſer Schreibart gegenüber das meiſte der Jüngeren, die ſich um Polyphonie mühen. Wenn man die öffentlichen Streitigkeiten über die moderne Muſikentwicklung und die damit zuſammenhängenden Probleme verfolgt hat und dann zu Graberts Kantaten gelangt, ſo will es einem ſchier nicht in den Kopf, daß heute ſo etwas Selbſtverſtändliches, Ungekünſteltes, Eindrucksvolles, die Kunſtmittel mit leichter Hand in den Dienſt der Form und der Idee Stellendes noch geſchrieben werden kann. Hier iſt auch keine Sorge zu bemerken, den Mendelsſohn- (Felix Mendelsſohn-) Epigonen zugezählt zu werden. Sicherlich fehlt Grabert noch jene höchſte Genialität, die ihn neben die ganz großen Meiſter ſtellen könnte. Erſchütterungen von unnennbaren Graden werden von ihm weder erreicht noch erſtrebt, eine gewiſſe Bürgerlichkeit und Vermeidung tieferer Probleme, ein Fehlen auch einer Weite der geiſtigen Überſchau, wie wir ſie etwa bei dem gleich ihm der Berliner Schule älterer Richtung entſtammenden Arnold Mendelsſohn finden, iſt nicht zu verkennen. Dennoch finden ſich vor allem in der zweiten, der größten der drei Kantaten, Stellen von hinreißendem Schwung und elementarer Kraft. Die junge Generation könnte auf alle Fälle manches von ihm lernen, und für kirchenmuſikaliſche Bedürfniſſe iſt hier vortrefflich geſorgt, ohne Aufgabe der unmittelbaren muſikaliſchen Abſtammung, ohne Umwege über hiſtoriſche oder ſyſtematiſche Erwägungen. Angeſichts ſolcher beſcheidenen, aber fähigen und unverbildeten Komponiſten, deren wir außer Grabert zweifellos noch einige andere haben, befeſtigt ſich einem die Gewißheit, daß wir noch einen geſunden kompoſitoriſchen Mittelſtand haben, durch den noch ein ungebrochenes natürliches Wachstum in unſrer Muſik möglich iſt, wenn auch vieles verſucht wird, dieſes Rückgrat zu brechen.

Im Verlag Moritz Schauenburg, Lahr (Baden):

Waldemar von Baussnern: Choralwerk, 26 Choräle in drei- und vierſtimmigem Chorſatz.

Die Beſchäftigung mit dem Choral, genauer dem evangeliſchen Kirchenlied, hat in den letzten Zeiten auch ſolchen Komponiſten neue Kräfte zugeführt, die ſchon durch ein Menſchenalter hindurch auf anderen Wegen ſich die Anerkennung als Meiſter der Kompoſition errungen haben. War Grabert der Kirchenmuſik und dem Kirchenlied ſtets verhaftet, ſo hat Waldemar von Baussnern, der auch, abgeſehen von ſeiner anderen Heimat Siebenbürgen, dem Berliner Milieu entſtammt, wenn ich recht unterrichtet bin, erſt in den allerletzten Jahren engere Verbindung mit ihm geſucht. Bei dieſem Komponiſten iſt die Anregung von den neuen Bewegungen auf dem Gebiete von Muſikerziehung, Schul- und Kirchenmuſik her deutlich. Er ſpricht auch im Vorwort zu dieſem Choralwerk davon und betont, daß es ſich um die „Lebendigmachung des alten, echten Chorals durch die Kirche, Schule und die jugendlichen Singgruppen handelt". Er bringt auch das Mitmuſizieren von Inſtrumenten in Vorſchlag und ſtellt es als beſonders praktiſch, aber auch als intereſſantes polyphones Problem hin, daß keine Tenor-, ſondern nur Frauen- oder Knabenſtimmen und Baßſtimmen verwendet werden. Man ſpürt es den Sätzen an, daß ſie nicht der ruhig fortwirkenden Tradition eines langen Lebens entſprungen ſind, auch eine Anlehnung an Bach, den zunächſtliegenden Meiſter älterer Choralbearbeitung, iſt vermieden. Die Herbigkeit älterer Polyphonie erſcheint vermählt mit dem Ausdrucksbedürfnis des modernen Symphonikers, das dadurch eine weitgehende Modifikation erleidet. Es iſt eine einheitliche Stilart entſtanden, die ſich faſt bis zur Monotonie ausgeprägt in allen Stücken wiederfindet. Merkwürdig berührt es, wie die dynamiſchen Vorſchriften noch an den Symphoniker erinnern. Steigerungen vom piano oder gar pianiſſimo zum fortiſſimo innerhalb derſelben Choralzeile bei abſichtlich durchſichtigem Satz muten einigermaßen widerſpruchsvoll an. Das Archaiſieren iſt dafür aber auch von lebendigeren Kräften durchdrungen als bei manchen Arbeiten Jüngerer, die ähnliche Ziele verfolgen. Der reife Meiſter verleugnet ſich nirgends, auch wenn er ſich, wie hier, in eine neu-alte Stilrichtung hinein-

zwängt. Die Zurückdrängung des unmittelbar empfundenen lebendigen Ausdrucks zugunſten eines pädagogiſch-ſtilbildneriſchen Zweckes mutet bei ihm an als notwendige Abſtraktion des Altmeiſters, der ſich weiſe und überlegen von den Empfindungsſtürmen jüngerer Tage zurückzieht. Die praktiſche Auswertung ſeines „Choralwerks", das neben den Bicinien und Tricinien des 16. Jahrhunderts und Werken wie Scheins opella nova von 1618 ſeine ſelbſtändige Bedeutung wahrt, wird es erweiſen, ob der pädagogiſche Zweck erreicht wird und ob darüber hinaus eine unmittelbare künſtleriſch-religiöſe Wirkung ſich einſtellt. Es iſt ſehr wohl zu erwarten, daß in Baussnerns Bearbeitungen die alten Choräle ihre innere Kraft gerade dort erweiſen können, wo zunächſt die Verſuchung groß iſt, in der Muſikerziehung rein intellektualiſtiſch-äſthetiſch und unſtofflich vorzugehen.

Aus dem Verlag N. Simrock, G. m. b. H., Berlin-Leipzig:

Erwin Lendvai: Alte deutſche Weiſen in Variationenform für vierſtimmigen Männerchor ohne Begleitung; op. 62: Oſtergeſänge.

Lendvai hat einen wichtigen Anteil an den Beſtrebungen, dem Männerchorweſen aus der „Liedertafelei" herauszuhelfen, insbeſondere durch Darbietung polyphonerer Sätze, als man es bisher hier gewöhnt war. Die drei vorliegenden Bearbeitungen alter Melodien (Maria durch ein'n Dornwald ging; Da Jeſus in den Garten ging; Chriſt iſt erſtanden) beweiſen ſeine ungemeine Fähigkeit, den Männerchorſatz zu beleben und zu durchgeiſtigen, ſo daß man auch hier unbedenklich von Meiſterſchaft ſprechen kann. Er archaiſiert dabei ſo gut wie gar nicht, und das iſt ein beſonders bemerkenswerter Zug. Alles wirkt unmittelbar durchempfunden, ſelbſt dort, wo der Komponiſt ſich beſondere kontrapunktiſche Aufgaben ſtellt, wie in Nr. 2, wo die Melodie in jedem Vers in eine andere Stimme gelegt wird, was bei dem geringen Spielraum, der den vier Männerſtimmen zur Verfügung ſteht, etwas heißen will. Die Stimmkreuzungen, deren ſich Lendvai öfters bedient, um allen Stimmen ſelbſtändigen Fluß zu gewähren, erhöhen die klangliche und ausdrucksmäßige Fülle und geben ſich ſo natürlich, daß man niemals einen Zwang des Ausweichens verſpürt. Auch in harmoniſcher Beziehung herrſcht volle Natürlichkeit und voller Ausgleich zwiſchen ſchlicht und gewählt, zwiſchen diatoniſch und chromatiſch, zwiſchen Kirchenton und Dur—Moll. Möchten die Männerchöre Lendvais ſchöne Leiſtungen mit Verſtändnis und tätigem Aufnehmen lohnen! Das wird fruchtbarer ſein als manches Experiment, das letztlich verſucht worden iſt. Radikale Umſtürzungen können gerade einem ſo breitgelagerten Kulturorganismus, wie dem deutſchen Männerchorweſen, gefährlich werden. Geſunde Fortentwicklung iſt hier ſo nötig als möglich.

Hans Gál: Drei Lieder für drei Frauenſtimmen (oder dreiſtimmigen Frauenchor) mit Klavierbegleitung, op. 31.

Stimmungsbilder impreſſioniſtiſcher Art, aber von klarer, gerundeter Form. Die Klavierbegleitung in der herkömmlichen, unpolyphonen Art der Klangzerlegung, aber mit feiner Differenzierung. Die Texte ſind von Rainer Maria Rilke, deſſen verſchiedene Möglichkeiten trotz einheitlichem Klang hier in ſchöner Kontraſtierung ausgeſchöpft ſind. Das erſte Lied (Advent: Es treibt der Wind im Winterwalde) wächſt aus dem Naturbilde zu faſt volkstümlicher Innigkeit heran, das zweite (Adagio: Der Abend iſt mein Buch. Im ganzen ...) iſt von erleſener Aeſthetenſtimmung, doch in Wärme getaucht, das dritte (Sankt Nepomuk: Große Heilige und kleine . . .) klingelt in fein-derbem Humor, der mehr im Rhythmus und Sprachklang als im Stofflich-Gedanklichen liegt. Die Kompoſitionen anlangend, könnte man beim erſten noch ausgeſprochen romantiſches Gepräge, nur in impreſſioniſtiſcher Verfeinerung, finden, im zweiten entwickelt der Stimmenſatz farbige Polyphonie, im dritten iſt Rhythmus, Witz und Laune vorherrſchend, mit einer geiſtigen Haltung und chevaleresker Temperamentsentfaltung, die an die humorvollen Stücke Hugo Wolfs erinnern. Wie weit man hier von Pädagogik, Schulmuſik, Jugendbewegung, Archaiſieren, Stilkunde u. dgl. entfernt iſt, läßt ſich ermeſſen. Die Stücke ſind Vortragsſtücke für ein geſellſchaftlich gebildetes Konzertpublikum. Sie erfor-

dern von den Vortragenden künstlerische Verfeinerung. Sie vertreten eine geistig-ästhetische Einstellung, wie sie gesellschaftliche Auslesekultur erzeugt. Die Maßstäbe, die hier erforderlich sind, soll man nicht für überflüssig oder antiquiert halten. Reichtum und Vielfältigkeit, die wir noch immer in der Musik besitzen, müssen wir zu erhalten trachten. Denn Kultur ist keine so eindeutige Angelegenheit, wie manche heute glauben möchten.

# Mozart.

Von Wilhelm Schäfer, Ludwigshafen a. B.

Ein Wunderkind kam nach Wien; ein Knabe aus Salzburg, Mozart geheißen, spielte der Kaiserin auf dem Klavier, und alle die Herren und Damen Maria Theresias staunten, wie solch ein Kind schon ein Zauberer wäre, mit seinen Tönen den süßen Genuß der Gefühle zu lenken.

Und wie in Wien, geschah es in London, im Haag, in Paris: überall staunte das Kerzenlicht um den Knaben aus Salzburg, der das Klavier gleich einem Großen zu meistern verstand.

Lärmender Beifall und lockender Ruhm war um den Knaben, aber der strenge Vater ließ ihn nicht locker in der Zucht seiner Kunst: Beifall und Ruhm sollten seiner Kunst nicht die Quellen verschütten.

Vor den Herren und Damen der Höfe zu spielen, war nur ein Gauklergewerbe; aber den Menschenseelen Gesang und dem Wohllaut der Geigen, Flöten und Hörner harmonische Fülle zu geben, hieß ein Musikmeister der Ewigkeit sein.

So wurde das Wunderkind Mozart ein Jüngling und Mann, der seiner Musik den echten Zauberstab hielt; so wuchsen dem Rosenjahrhundert der Pompadour Flügel, in den Himmel der Töne zu fliegen.

Als Maria Theresia starb, rief Joseph, ihr schwärmender Sohn, Mozart nach Wien, daß er sein Kammermusikus würde, doch hatte der hitzige Schmied kühner Herrscherpläne kein Ohr, das Wunder der Töne zu hören.

Indessen der Kaiser den Blasebalg zog, das störrische Eisen der Zukunft zu schmieden, indessen sein Hof ein kühner Gedankenplatz war, indessen die Stadt an der Donau, unbesorgt solcher Gedanken, die Fröhlichen lockte mit reichen und rauschenden Festen, saß Mozart in mancher Bedrängnis.

Er hatte die schöne Konstanze gefreit, und sein Klavier stand nicht still, um die Gulden zu erspielen, die seine Frau fröhlich verbrauchte; auch waren die welschen Musiker dem Neuling aus Salzburg feind, und den Höflingen galt er als eine Marotte des neuerungssüchtigen Kaisers.

Aber in blinkenden Nächten von den Plagegeistern der Tage, von den Sorgen und Süchten umlauert, riß seine Seele die Sterne vom Himmel und barg ihre ewige Tröstung in seiner Musik.

Als sie in Wien die „Hochzeit des Figaro" spielten, das fröhliche Stück von dem frohen Barbier im Perlengewand Mozartscher Töne, da flog dem Zauberer aus Salzburg anderer Beifall und Ruhm zu, denn da er als Wunderkind am Klavier die Herren und Damen der Höfe mit flinken Fingern entzückte.

Da hörte das leichtgeschürzte Jahrhundert den gläsernen Ton seiner Schalmei, da war die Marquise von Pompadour seine schelmische Göttin geworden; der Zauberer hielt ihr das Schellenband hin, mit schlanken Beinen hinüberzuspringen.

Ihm aber, der ihr und der Zeit mit seiner hellen Musik das Schellenband hielt, ihm lagen schon andere Töne im Ohr: aus der Tiefe stieg die Vergeltung mit steinernen Schritten; der Boden barst und die Zeit versank mit ihren Lüsten und Lastern, mit ihrem Gelächter und gläsernen Blick in den Abgrund, als Mozart den „Don Juan" schrieb.

Nie hatte die Kühnheit heller geprahlt, als da der freche Verführer Himmel und Hölle zum Trotz sein „Champagnerlied“ sang; nie hatte die Ewigkeit so ihren Donnermund aufgetan, als da der steinerne Gast den Lästerer holte.

So rief er der Zeit den Tag seines Zornes und war doch ihr eigenstes Kind; zwischen Himmel und Hölle tapfer ein Mensch zu sein, ließ Mozart zuletzt die „Zauberflöte“ erklingen.

Da hing die irdische Liebe gläubig der eigenen Glückseligkeit an, Schuld und Bedrängnis vermochten nicht, ihren Weg zu beschatten: Wie die Sonne am Mittag schritt ihre Allgewalt über die Ströme und finsteren Wälder, über die Felsen und Abgründe in seligen Tönen hinüber.

Als Mozart der Menschheit solche Musik schrieb, hatte der Tod sein Herz schon berührt; noch konnten die fiebernden Hände sein Requiem schreiben, dann sank er selber hinein in die ewige Ruhe.

Er war ein Kind seiner Zeit wie keiner: alles, was sie zu lächeln vermochte, lächelte er; als ob die Erde ein Blühegarten der Freude, als ob der Mensch aller Blüten und Freuden Nutznießer wäre, so machte Mozart, der Meister des Wohllauts, Musik.

# Berliner Musik.

Von Fritz Stege, Berlin.

Die alljährlich im Weihnachtsmonat besonders lebhafte Bühnentätigkeit kulminiert einstweilen in der Uraufführung der Oper „Fremde Erde“ von Karol Rathaus (Text von K. Palffy-Waniek). Es handelt sich bei dieser ersten durchkomponierten Oper des Komponisten, der bisher nur mit Bühnenmusiken, einem Ballett und Konzertmusik hervorgetreten ist, um ein neuartiges Bekenntnis zu Zeitproblemen in der Form eines Auswandererschicksals, mit der Einzelgestalt des Semjin, der den Liebeswerbungen der rassigen südamerikanischen Minenbesitzerin nachgibt und seine Geliebte mitsamt seinen Kameraden verläßt, anstatt ihnen zur Freiheit zu verhelfen. Zu spät erkennt er die Hartherzigkeit der Amerikanerin, die in ihrer Geldgier kein Mitleid mit den armen Auswanderern zeigt und dem allzu gefühlvollen Anbeter Semjin kaltblütig den Laufpaß gibt. Semjin findet die einstige Geliebte sterbend im Dock des New Yorker Hafens wieder. In Verzweiflung und Reue stürzt er davon, um den Tod zu suchen. Die hier behandelte Auswandererfrage ist durchaus aktuell, und in der Betonung der sozialen Tendenz sogar sehr zeitgemäß. Die Liebe zur Heimat bildet das dichterische und musikalische Grundmotiv. Die Höhepunkte liegen im ersten und letzten Bild, wo die natürlichen Gegensätze besonders scharf herausgearbeitet sind. Stark ist der erste Akt mit seinem Ausschnitt aus dem Zwischendeck eines Amerikadampfers, wobei die elegant auftretenden Passagiere der ersten Klasse den Ärmsten unter den Mitreisenden schroff gegenübergestellt werden. Und sehr wirkungsvoll ist das letzte Bild, als das Geheul der Schiffssirenen den Tod der Anschutka begleitet, während ein paar betrunkene Matrosen den Yankee Doodle spielen und die Silhouette des unerreicht gebliebenen Heimatdampfers langsam aus dem Hafen gleitet. Auch in dem voraufgegangenen Bild, als Semjin mutterseelenallein im Lichtermeer von New York seiner Heimatsehnsucht Ausdruck gibt, zeigen sich tiefgehende Wirkungen. Man mag gegen das Libretto einwenden, daß es den äußerlichen Effekt bevorzugt mit gewissen Annäherungen an eine Kinodramatik, daß die Einzelhandlung etwas dürftig ausfällt unter Anwendung der längst erprobten Gegensätze zwischen sinnlicher und seelischer Liebe (Carmen- und Micaëla-Typ!) ohne Eigenheiten der dichterischen Fantasie, so muß man doch dem Textbuch eine geschickte, bühnengerechte Fassung zugestehen, die sich unbedingt als lebensfähig erweist.

Für einen Komponisten bieten sich somit sehr lohnende Aufgaben. Er findet Gelegenheit, das aus Gegensätzlichkeiten bestehende Textbuch durch Gegenüberstellung echter, typisch fol-

kloristischer Elemente und exotisch-farbiger Klangpracht musikalisch nachzuzeichnen. Der Komponist darf, nein, er muß mit den reichen Stilmitteln der musikalischen Sprache den dichterisch vorgeschriebenen Zusammenprall zweier kontrastierender Welten in schroffer Form unterstreichen. Er darf nicht davor zurückscheuen, die Einfachheit des schlichten Landmädchens mit rührenden, meinetwegen auch sentimentalen Herzenstönen zu schildern, um den stilistischen Unterschied zu der reichen und koketten Minenbesitzerin Lean Branchista umso deutlicher hervortreten zu lassen. Wenn aber Karol Rathaus keine einzige dieser selbstverständlichen künstlerischen Voraussetzungen erfüllt, wenn er bis auf die musikalisch treffend karikierte Gestalt des Agenten Rosenberg keine einzige Charakterisierung versucht, wenn er der kleinen Anschutka dieselbe Kompliziertheit der Ausdrucksweise zumutet wie der Lean, wenn sein einziges Mittel, eine Grenze zwischen der Heimat und der fremden Erde zu ziehen, in der Verwendung einiger Tangorhythmen besteht, so muß man entweder auf eine vollkommene künstlerische Impotenz des Komponisten schließen oder doch zumindest auf eine erschreckende Selbsttäuschung über die wahren Aufgaben musikalischer Bühnenkunst. Karol Rathaus bezeichnet das Libretto als eine Vorlage, nach der „Musik zu machen" ihm wichtig und lohnend erschien. Dieser Ausdruck ist so bezeichnend für die Einstellung des Komponisten zur Kunst, daß jedes weitere Wort sich eigentlich erübrigt. Dieser „Musikmacher" sollte lieber in anderen Berufen „machen", anstatt sich mit musikalischen Problemen zu befassen, die sich seinem überaus bescheidenen Kunstverständnis entziehen. Wären nicht hier und da einzelne Partien, die aufhorchen lassen, wie die schon erwähnte Soloszene des Semjin, einzelne Chorpartien und instrumentale Effekte, bei denen Alban Berg Pate gestanden haben mag, so würde man dieses äußerliche Werk ohne tieferen Ausdruck in den lyrischen Partien glatt ablehnen. Die rohe und lärmende Effekthascherei eines mit Energie überladenen Orchesters, das von Zeit zu Zeit eines Ventils bedarf, um die aufgespeicherte Energiemenge in donnerndem Toben zu entladen, wirkt unversöhnlich und abstoßend. Der Musikmacher hat mit diesem Handwerksstück noch nicht einmal die Lehrjungenprüfung bestanden.

Gegenüber der Pseudoromantik dieses Schauerstückes, das bei vorzüglicher Darstellung unter Erich Kleibers überaus sorgfältiger Leitung nur mäßigen Beifall fand, wirkt wahre Romantik in ursprünglichster Form, wie wir sie bei der Neueinstudierung von „Hänsel und Gretel" in der Städtischen Oper erlebten, wirklich herzerfrischend. Die Zeit, die so übereifrig mit Schlagworten operiert und den Begriff des „Einbruchs der Technik in der Kunst" geschaffen hat, wird demnächst dazu übergehen müssen, ebenfalls von einem „Einbruch der Romantik" in die als Gegenwartsausdruck geltende Kunst zu sprechen. Es ist überaus spaßig zu beobachten, wie kritische Vertreter der jüngsten Kunstrichtung sich neu orientieren und in dem Essener Bühnenblatt „Der Scheinwerfer" folgende ebenso unverfroren wie naiv klingende „Parole" ausgeben: „Wir müssen unsere Einstellung zur romantischen Musik revidieren. Nur die zügellose Romantik ist gefährlich, die echte wirkt lebendig weiter." — Die Eigenheit der neuinszenierten Märchenoper besteht in der Erzielung einer vorteilhaften Geschlossenheit durch pausenlose Darstellung bei offener Verwandlung unter Betätigung der Schiebebühne. Es war das Hohelied des deutschen Waldes mit wahrhaft märchenhaften Beleuchtungen, und der überaus starke Beifall bewies, wie sehr das Publikum an dieser neuerstandenen Romantik Gefallen fand. Wie völlig gegenteilig wirkt die Erstaufführung des Sketch von Hindemith „Hin und zurück", der in der Kroll-Oper bei einer Festvorstellung des Tennisklub Rot-Weiß seine Erstaufführung erlebte. (Wozu derart „inoffizielle" Premieren?!) Der Witz des „rückwärts gedrehten Filmdramas" ist mit seiner verfehlten Übertragung von der Filmleinwand auf das wirkliche Leben eine absolute Albernheit. Man schämt sich der Zeit und ihrer Zeitgenossen. Vielleicht erblickt die Kroll-Oper in Gastspielreisen mit diesem Sketch auf deutschen Varieté-Bühnen eine geeignete Lösung aller wirtschaftlicher Schwierigkeiten?

Das bedeutendste Ereignis auf dem Konzertpodium war die Berliner Erstaufführung des „Dunklen Reiches" von Hans Pfitzner unter der Leitung von Wilhelm Furtwängler.

Über das Werk kann ich mir nach den ausführlichen Betrachtungen in der ZFM Einzelheiten sparen. Vom persönlichen „Berliner" Standpunkt muß ich gestehen, daß das „Dunkle Reich" eines der schönsten Werke ist, die seit Jahren auf dem Berliner Konzertpodium dargebracht wurden. Für das Geschmacksbabylon Berlin ist derartige Kost fast zu schade. Ein Sketch à la Hindemith genügt ja bereits, um die künstlerischen Bedürfnisse weitester Kreise in der Reichshauptstadt zu befriedigen. Der tiefe Eindruck des Werkes ließ erkennen, daß es auch in Berlin noch Freunde echter Kunst gibt, die der Verlogenheit des durchschnittlichen zeitgenössischen Schaffens abgewandt höhere Genüsse suchen und finden. Es war eine meisterhafte Darstellung, die neben Furtwängler hauptsächlich dem Bruno Kittelschen Chor zu danken ist.

Bekannte Dirigenten werben für unbekannte Schöpfungen der Gegenwart. Erich Kleiber brachte Alban B e r g s „Der Wein" zur Berliner Erstaufführung. Im Programmheft wird das Werk als „der" Erfolg des Königsberger Tonkünstlerfestes bezeichnet. Wer lacht da nicht? Eine derart gewissenlose Spekulation auf die Unkenntnis des Publikums verdient an den Pranger gestellt zu werden. Zumal da der geringe künstlerische Gehalt des Werkes mit seiner unnatürlichen Stimmführung des Solos zu abfälliger Beurteilung zwingen muß. In den Staatsopernkonzerten der Kroll-Oper erklang unter Klemperers Leitung das umgeänderte Bratschenkonzert von Hindemith, das der Komponist meisterhaft vortrug, ohne mit seinen geringwertigen Einfällen einen annehmbaren Eindruck zu erzielen. Auch Furtwängler wartete mit einer Neuheit auf: Dem erstaufgeführten Konzert für zwei Violinen von Karl M a r x, ein durchaus romantisches Werk voll Überschwang der Empfindung und Reichhaltigkeit des Ausdrucks. Das vierte Klavierkonzert von R a ch m a n i n o f f, das in Berlin noch nicht erklungen war, spielte der Komponist in einem Bruno-Walter-Konzert und verhalf der vorwiegend düsteren Melancholie, die nur im letzten Satz einem heiteren, tanzartigen Charakter weicht, zu vollem Erfolg. Ein zweifellos gediegenes, wertvolles Werk.

Unter den Solisten möge diesmal J a n K i e p u r a ausgewählt werden, der nicht nur im Konzertsaal, sondern auch in der Städtischen Oper in „Rigoletto" zu hören war. Die maßlose Überschätzung des noch jungen und längst nicht ausgereiften Sängers ist auf eine sehr geschickte Reklame zurückzuführen, wobei der Tonfilm eine nicht zu verkennende Rolle spielt. Falscher Lokalpatriotismus der Stadt Wien trägt dazu bei, eine künstliche Popularität großzuzüchten. Wenn eine Wiener Zeitung Interviews über Interviews bringt und sich über schlechte Kritiken des Berliner Gastspiels lustig macht, die wortgetreu in einem Falle abgedruckt werden, so kann man nur bedauern, daß der begabte Sänger das Opfer einer Sensationslust wird und seine Kunst seinem Personenkult unterordnet, anstatt seine Person restlos der Kunst zum Opfer zu bringen. Niemand wird verkennen, daß seine mühelose und auch glanzvolle Höhe Zeichen ungewöhnlicher Veranlagung erkennen läßt. Aber noch befindet sich Kiepura auf dem Wege zur Vollendung, nicht auf dem Gipfel. Noch ringt er um die Note persönlicher Auffassung, um die Erzielung geistiger Überlegenheit und restloser Durchdringung des musikalischen Stoffes. Diese Mängel treten deutlich in einer Veräußerlichung seiner Kunst zu Tage, die hauptsächlich darauf ausgeht, das Publikum zu blenden und mit der Publikumsgunst zu kokettieren. Als typisches Beispiel mag der mehrfach da capo verlangte Opernschlager aus dem letzten Akt des „Rigoletto" dienen. Kiepura singt in dem vollen Bewußtsein, daß hier eine Paradeleistung auf ihn wartet, die durch entsprechende äußere Positur vorbereitet werden muß, um das Publikum für die gierig verlangten und ach! wie gern herausgeschmetterten hohen Töne empfänglich zu machen. Ganz im Widerspruch zum Operninhalt selbst, der voraussetzt, daß sich der Herzog eine kurze Wartezeit in der Schänke mit einem Liedchen vertreibt, das so ganz für sich angestimmt werden muß bei allmählicher eigener Erwärmung und Steigerung im Verlauf des Vortrags. Man darf im Interesse des begabten Sängers die dringende Hoffnung aussprechen, daß der äußere Erfolg noch nicht restlos zu einer unheilbaren Veräußerlichung seiner Kunst führt.

Nach Abſchluß meines Berichtes erlebten wir in der Kroll-Oper noch eine wohlgelungene Wiedergabe der „Louiſe“ von Charpentier. Das Vorurteil neigt leicht dazu, Charpentiers „Louiſe“ als einen überwundenen Standpunkt abzulehnen und künſtleriſchen Inhalt als veraltet, unperſönlich und kitſchig als letzten Nachkommen des Verismo anzuſprechen, ohne zu bedenken, daß eine geſchickt geſtaltende Hand hier einen Ausſchnitt aus dem wirklichen Leben naturwahr auf die Bühne bringt und ſeeliſche Probleme aufrollt, die immer und zu allen Zeiten als „zeitgemäß“ gelten können. Die Sehnſucht der Louiſe nach Freiheit, ihre Überwindung des bürgerlichen Zwanges und ihre Flucht in die lockende Welt der Pariſer Bohème darf überall dort auf Verſtändnis rechnen, wo die Einzelperſönlichkeit hinter den Schranken kleingeiſtigen Vorurteils an der Entfaltung ihres Eigenwertes gehemmt wird. Aber in Charpentiers Bühnenwerk geht das Einzelſchickſal reſtlos in der Volksgeſamtheit auf, während umgekehrt in Rathaus' „Fremder Erde“ die Maſſe nur die Staffage zur Einzelhandlung darſtellte. Das Individuum verſchwindet gegenüber der minutiöſen Darſtellung des Pariſer Lebens in all ſeinen Einzelheiten und wechſelvollen Vielſeitigkeiten. Und der Kampf Louiſens mit ihrer Umgebung, die ſchließliche Loslöſung aus dem Elternhaus und ihre Eingliederung in die Geſamtheit des Volkes, das ſie in künſtleriſchem Übermut als die Muſe des Montmartre feiert, iſt der Ausdruck einer Zeitanſchauung, die letzten Endes tief im ſozialen Gedanken wurzelt. Unter dieſen Umſtänden iſt ja die Louiſe — ſeien wir ehrlich — eigentlich ein ganz modernes, zeitgemäßes Werk! Und wir ſtellen zu unſerer eigenen Überraſchung feſt, daß die Muſik trotz aller ihrer liebenswürdigen Schwächen, ihres Erfindungsmangels und ihrer unterhaltſamen Oberflächlichkeit und Unperſönlichkeit doch einen Hauch jenes wirklichen Lebens verſpüren läßt, das die Dichtung in jedem Bilde, in jeder Szene zum Ausdruck bringt! Dazu gehört vor allem, das Werk als eine echte Geſangsoper aufzufaſſen, die in natürlichſter Weiſe der Stimme zu ihrem Recht verhilft und die in den lyriſchen, melodienreichen Partien ihrer Wirkung auf den unbefangenen Zuhörer ſicher iſt. Das Intereſſe wird durch die feinſinnigen Zeichnungen des Pariſer Lebens, der erwachenden Großſtadt, der Nähſtube, des Treibens am Montmartre mit ſeinen ſtiliſierten Apachentänzen ſtändig wach gehalten, und die leichte, unkomplizierte muſikaliſche Koſt wirkt wie eine erfriſchende Nachſpeiſe zu den ſchwerverdaulichen Kunſtproben, die uns das Muſikleben Berlins in der weiteren Saiſon beſcherte. Somit darf man, ohne allzu optimiſtiſch zu ſein, auch der „Louiſe“ ein neues Leben prophezeien, zumal da ſie in der Berliner „Kroll-Oper“ ohne jegliche Experimente in treffender Natürlichkeit, ſorgſamſter Einſtudierung bei lebensechter Bühnenbildkunſt unter herzlichſtem Beifall mit A. v. Zemlinsky am Pult in Szene ging!

# Weſtdeutſche Muſik.

Von Hermann Unger, Köln.

Obwohl gerade Weſtdeutſchland als deutſches Induſtriegebiet durch die gegenwärtige Wirtſchaftskriſe wohl am allerſchwerſten betroffen wird, iſt gegenüber dem Vorjahre eher eine Zunahme des Intereſſes der Hörerkreiſe als ein Nachlaſſen zu bemerken. Mag es der Ernſt der Zeit ſein, der ſo manchem Weſen und Wert der Muſik deutlich werden läßt, mag die vorbildlich-ernſthafte Haltung unſeres Weſtdeutſchen Rundfunks dem Muſikleben neue Kräfte zuführen, Tatſache bleibt, daß ſowohl der Beſuch der gewohnten Konzerte kaum nachgelaſſen hat, wie daß eine Vermehrung der Soliſtenabende trotz der Kriſe der ſtädtiſchen Muſikinſtitute zu verzeichnen iſt. Im Folgenden ſollen die wichtigſten Tatſachen und Ereigniſſe des weſtdeutſchen Geſamtgebietes kurz vermerkt werden, unbeſchadet der örtlichen Teilberichte, die aus verſtändlichen Gründen in engſtem Rahmen gehalten werden müſſen und es angeſichts dieſer regelmäßigen Generalüberſichten auch dürfen. Köln, obwohl nicht wie ſeine Nachbarſtadt Düſſeldorf, die einſtige kurfürſtliche Reſidenz, als „Kunſtſtadt“ gerühmt, bleibt dennoch politiſch

die Metropole des Westens und gewinnt auch rein künstlerisch dank der weitschauenden Initiative ihres Oberbürgermeisters an Bedeutung, der vor allem Kräfte für seine Kunstinstitute aus Süd- und Mitteldeutschland herangezogen hat, so daß hier eine gesunde Mischung rheinischer und kerndeutscher Kräfte vor sich ging, welche das beste Bollwerk gegen internationale Verflachung bieten wird, ohne daß das Rheinland darüber seine alte geschichtliche Mission als Kulturvermittlerin zwischen Ost und West zu vergessen und versäumen brauchte. Hermann Abendroth gab uns bisher im Rahmen seiner Gürzenich- und der Sinfoniekonzerte allerhand Interessantes zu hören: außer der schon gemeldeten Uraufführung des Pfitznerschen „Dunklen Reichs" die hübsche „Norwegische Suite" des in Bayern ansässig gewordenen G. Schjelderup, die fein gemachte, wenn auch ein wenig zerflatternde „Comedietta" Paul Graeners, Casellas stilistisch ungleiches „Concerto romano" für Orgel (H. Boell) und Orchester, Strawinskys harmloses Frühwerk „Sang der Nachtigall". Der Westdeutsche Rundfunk brachte unter Dr. Wilhelm Buschkötter Raphaels Variationen über ein schottisches Volkslied, Prokofieffs Klavierkonzert g-moll (Demetriescu), Werke des Hamburgers Schaub, eine Kantate von Donisch, die Uraufführung der Sinfonischen Fantasie des begabten Pfitznerschülers Rehan, einen holländischen Abend (Brandts-Buys, Gilse, Ingenhoven), unter Kapellmeister Zimmermann Frickhoeffers Motette, Chöre von Trunk, Lemacher, Siegl, Unger, ein Requiem A. A. Knüppels, unter Kapellmeister O. J. Kühn Abende mit „virtuoser Orchestermusik", unter dem Opernleiter Dr. Anheißer dessen geschickte Neubearbeitung von Offenbachs „Madame Favart" und Mozarts „Re pastore". In den „Meisterkonzerten" der Westdeutschen Konzertdirektion erschienen bisher Maria Ivogün, Jehudi Menuhin, der von Adolf Busch geschulte Wundergeigenknabe, Horowitz, der heute wohl bedeutendste Pianist. Die Gesellschaft für neue Musik, welche in diesem Winter ihr zehnjähriges Bestehen beging, bot als Uraufführung ein mehr brillantes als wertvolles Klavierkonzert des Polen Fitelberg und kleinere Werke von Tiessen, Höffer, Lopatnikoff, wobei der Russe am besten abschnitt. Im Kölner Männergesangverein hörten wir das prachtvolle zyklische Werk seines Dirigenten Richard Trunk „Von der Vergänglichkeit", in der über hundertjährigen „Musikalischen Gesellschaft" die Pianisten Jolles, Diener von Schönberg, die Sopranistin Armhold, während von eigenen solistischen Abenden Erwähnung verdienen derjenige Alma Moodies, die unlängst ihren Wohnsitz nach Köln verlegte, und Erdmanns, Lotte Leonards, Feuermanns, des jugendlichen Edwin Fischer, Schülers Ferry Gebhardts, Alfred Hoehns. Mit schönem Erfolg hat die Städtische Volksmusikbücherei Abende für ihre Klienten eingerichtet und bietet hier Proben alter und neuer Hausmusik. Auch die Einrichtung einer Schallplattenausleihe an dieser Stelle, der wohl ersten im Reiche, mag genannt werden, desgleichen die Abende des Orchesters stellungsloser Musiker unter E. Walter und des unter Hans Morschels Leitung stehenden Konzertvereins. In der Oper ist neben dem Gastspiel des Battistini-Nachfolgers Stabile von der Mailänder Scala die auf Mottlscher Tradition beruhende Neueinstudierung der „Meistersinger", des „Holländers", des „Tristan" und „Lohengrin' durch Intendant Hofmüller und Fritz Zaun rühmend zu nennen, dann die Erstaufführung des Bergschen „Wozzek", der auch hier mehr die Achtung vor dem Wollen als die Freude über die Erfindungskraft des Komponisten hinterließ, endlich die Begründung eines Vereins der Opernfreunde zur Stützung des materiell bedrängten Instituts, das neuerdings zur Oper mit Glück die Operette pflegt (Strauß-Günthers „Lustiger Krieg", Offenbach-Anheißers „Madame Favart" usw.), um so den Interessentenkreis zu erweitern. In dem benachbarten Bonn ist Max Anton aus Gesundheitsgründen in Pension gegangen, sein Amt wird für diesen Winter durch Sauer, H. H. Wetzler und H. Wedig verwaltet. Das von Prof. Schiedermair ins Leben gerufene Beethoven-Archiv erhielt als wertvolle Stiftung den Nachlaß Anton Schindlers von dessen Großnichte Rau-Mannheim übermittelt. In Düsseldorf geht Hans Weisbach ein wenig einseitig auf „Ur"-Aufführungen aus: Florent Schmitts, des sechzigjährigen Parisers „Tragödie der Salome" erwies sich als blasses Wagner-Debussy-Epigonenstück und das „Requiem"

des von dem Dirigenten alljährlich gebrachten Lothar Windsperger als ernstgemeint, aber überladen und überlang. Horensteins Uraufführung der Oper „Soldaten" von Manfred Gurlitt war gleichermaßen eine Niete, Dr. Froehlichs vom Rundfunk übernommene Abende des „Collegium musicum" bieten immer wieder historisch Anregendes. Soll sich der die Defizite tragende steuerzahlende Bürger wirklich noch durch „Programmräte" gegen Dirigenten-Cäsarismus schützen müssen? Des toten Siegfried Wagner wurde von keiner einzigen deutschen Oper und nur von den wenigsten Dirigenten (darunter Abendroth) gedacht! In Bielefeld erschien Heinrich Kaminski als Nachfolger des verstorbenen Lamping. Ob aus dem Komponisten noch einmal ein Dirigent werden wird, bleibt abzuwarten. Er und der altverdiente Cahnbley begingen die Einweihung der „Rudolf Oetker-Halle" durch festliche Konzerte. Einen tüchtigen Musikanten besitzt Paderborn in dem österreichischen Komponisten und Dirigenten Otto Siegl, der sich in seiner Doppeleigenschaft an einem besonderen und schön gelungenen Abend vorstellte. Duisburg und Mülheim gewann sich in Eugen Jochum einen zukunftsreichen Nachfolger Scheinpflugs. Günther Raphaels von ihm aus der Taufe gehobene 2. Sinfonie bedeutete freilich eine kleine Enttäuschung. Das Fortbestehen der unter Saladdin Schmitts diktatorischer Gewalt stehenden Oper ist noch Gegenstand von Verhandlungen der Verwaltungsstellen. In Essen liegt das Schwergewicht bei der unter R. Schulz-Dornburg mit jugendlicher Frische experimentierenden Oper, während Max Fiedler seine Programme in gewohnten Bahnen hält und kaum Bekennerwillen zeigt. An neuen Werken erklang bisher nur Wedigs Kleine Sinfonie. Aachen gibt seinen Konzerten unter Peter Raabe eine historische Linie. Die des öfteren auch im nahen Holland und Belgien gastierende Oper unter Strohm bringt gern „Allerneustes", so Bergs „Wozzek", obgleich kleinere Operninstitute sich eigentlich mehr dem intimeren Opernstil widmen sollten! In Bochum hält Leopold Reichwein eine gemäßigt-moderne Linie ein. Im Rahmen des Kammerzyklus erklang als Uraufführung das Quartett mit Oboe des dort wirkenden Emil Peters. Herfords durch Quests Tod verwaistes Musikleben wird von MD. Schlemm und seine „Kunstgemeinde" mit guten Konzerten versehen. W. Sieben brachte in Dortmund als Uraufführung das Klavierkonzert des von ihm besonders bevorzugten Max Trapp. Von Bedeutung waren drei festliche Aufführungen alter Haus- und Kammermusik in Hagen-Kabel mit dem Essener W. Woehl und der Münchener Döbereiner-Vereinigung. Hagen selbst unter R. Richter brachte bisher nur Bekanntes. Auch hier sind die wirtschaftlichen Verhältnisse zum Schaden des Musiklebens arg zugespitzt. Hildesheim gab unter Fr. Lehmann „sinfonische Kammermusik" (Telemann, Pergolesi, Strawinsky, Mozart) und verspricht Neues, freilich vorwiegend aus dem Auslande. In Krefeld treten Gastdirigenten für den erkrankten R. Siegel ein: Meyer-Giesow, Volkmann, Barth, Abendroth, Classens und Stöver. Bisher stellten sich die beiden Erstgenannten vor. Das Gesamturteil wird noch zu fällen sein. In Hannover gibt R. Krasselt mehr und mehr der Moderne Raum, was bei der bewährten Kunst dieses Musikers freudig zu begrüßen ist. Wie Krasselt, so gedachte auch Gelbke in München-Gladbach Siegfried Wagners. Historisch und volkspädagogisch zugleich aufgezogen sind Felix Oberborbecks Remscheider und Meyer-Giesows Oberhausener Chor- und Kammerabende. In Oldenburg neigt Joh. Schüler mehr zur internationalen Moderne (Kreneks „Kl. Sinfonie", Bergs „Der Wein"), und Ähnliches gilt von Fel. Lederer in dem umkämpften Saarbrücken (Strawinsky, Milhaud, Debussy). Elberfeld-Barmen (neuerdings „Wuppertal" geheißen) brachte die schon berichtete Uraufführung der „Sweelinck-Suite" des begabten Leipzigers Fortner sowie einen Günther-Ramin-Abend. In Koblenz ist das Musikleben nach Böhlkes Abgang in zwei Lager gespalten: Kurt Overhoff leitete die Chor- und Helmuth Koch die Sinfoniekonzerte des von der Stadt gekündigten Orchesters. Auch das also wirkt sich, ganz ebenso wie in Trier, wo man die Oper unter Pella beibehielt, dem Orchester unter Peter Schmitz aber aufsagte, auf die westdeutsche Krise unheilvoll aus, und erst die Klärung unserer gesamtdeutschen Lage wird auch bei uns planvolle Arbeit ermöglichen.

# Wiener Muſik.

Von Emil Petſchnig, Wien.

Im 2. Arbeiter-Sinfonie-Konzerte machte man die Bekanntſchaft mit Kurt Weills Kantate „Der Lindbergh-Flug". Das Thema iſt gut und hätte, dichteriſch behandelt, die geeignete Grundlage abgeben können für ein bleibendes muſikaliſches Epos. Die „Sachlichkeit", d. h. der triviale, nüchterne Zeitungsberichterſtatterſtil des Bert-Brechtſchen Textes vereitelte jedoch dieſe Möglichkeit, und auch einem erfindungsreicheren Komponiſten hätte er die Phantaſie ſchwerlich in ſtärkeren Schwung verſetzen können, als es vorliegend der Fall iſt. Warum gerade die Kopie der Muſikweiſe des Barock als adäquater Ausdruck unſerer Zeit befunden wird, während man romantiſchen Stimmungselementen (z. B. bei Schilderung des Nebels einfach nicht zu umgehen), die unſerem Empfinden zeitlich wie ſeeliſch doch weit näher liegen, ängſtlich ausweicht, iſt nicht einzuſehen. Nur Amerika wird — ſtereotyp — durch Jazzklänge charakteriſiert. Noch immer vergewaltigt die Doktrin den natürlichen Entwicklungsgang der Tonkunſt zu deren Schaden, aber dem ſchlimmſten Terror, dem der Atonalität, hat ſie ſich, wie Figura zeigt, doch ſchon größtenteils entzogen. Der reine Dreiklang beginnt — wie bei Paleſtrina nach den 48ſtimmigen Meſſen, die ſchlichte, volkshafte Melodie bei Gluck nach dem Koloraturunweſen — als notwendige Reaktion gegen all die Vergewaltigungen des letzten Jahrzehnts wieder ſeine Vorherrſchaft anzutreten, und nur ſolches Von-vorne-anfangen kann wieder neuen Evolutionen freie Bahn ſchaffen. Auch des ehedem ultraradikalen R. Réti Chor mit Baritonſolo über W. Majakowskys umſtürzleriſche Verſe: „Aufruf an die Armee der Künſtler", der folgte, zeigt ein bemerkenswertes Zurückgehen auf Mahler, Wagner, ja Beethovens „Schlacht von Vittoria". Bachs Toccata, Adagio und Fuge C-dur in Prof. Frz. Schütz' prächtiger Wiedergabe und Tſchaikowskis V. Symphonie bildeten den koſtbaren Rahmen für die beiden Neuheiten, die in Erwin Leuchter einen jungen, impetuoſen Dirigenten fanden, der alle Mitwirkenden, die Herren Manowarda, Lindner, Sterne, die Arbeiterſängerbünde „Stahlklang" und „Landſtraße", ſowie das Symphonieorcheſter zu befeuern verſtand.

Auch Igor Strawinsky gehört zu den Ratten, die das ſinkende Schiff verlaſſen. Dies beweiſt ſeine 1927 entſtandene Ballettſuite „Apollo musagetes", welche Prof. L. Reichwein im Konzertverein erſtmals vorführte. Sie iſt ein weiterer Schritt der Klärung, die — wohl unter dem Einfluß der griechiſch-antiken Stoffe — bereits mit dem „Oedipus rex" eingeſetzt hat. Das aſketiſch nur Streichinſtrumente verwendende, tonal gehaltene Stück ergeht ſich zuweilen in Bach-Händelſchen Allüren, weiſt aber auch Strecken von faſt Verdiſcher Homophonie auf, wodurch eine Apollo und den neun Muſen am Parnaß wohl anſtehende archaiſierende, wenn auch nicht tiefreichende Wirkung erzielt wird. Nachher ſpielte Vladimir Horowitz mit ſtupender Technik und Einfühlung Rachmaninows faſt unbekanntes 3. Klavierkonzert in d-moll, das im Finale am ſtärkſten einſchlägt, und Liſzts Dante-Symphonie beſchloß den anregenden Abend.

Die Orcheſterkonzerte der Geſellſchaft der Muſikfreunde bringen unter Profeſſor Rob. Heger und Osw. Kabaſta einen vollſtändigen Zyklus von Bruckners Symphonien. Die Novitätenzugabe zur 1. beſtand in P. Graeners „Comedietta", welches knappe Stück die verſchiedenen Typen des altitalieniſchen Stegreifſpiels mit Tönen und Klängen geſchickt zu ſchildern unternimmt. Die 4. begleitete Händels „Waſſermuſik" und Mendelsſohns Violinkonzert mit G. Kulenkamp als intereſſierendem Interpreten.

Ein Novitätenabend des rührigen Weißgärber-Mayr-Quartetts brachte von dem um das Reichenberger Muſikleben ſeit 1875 durch Propagierung Wagners, H. Wolfs, Brahms', Rich. Strauß', M. Regers u. a. m. als Dirigent wie Lehrer hochverdienten Ferd. Gerhardt ein „Morgenwanderung" betiteltes Streichquartett g-moll zur Aufführung, das in ſauberer Arbeit nicht nur ein Schumannſches Thema einem Variationenſatz zugrunde legt, ſondern als

Ganzes in deſſen Geiſte gehalten iſt. D. Pejacſevichs op. 58 findet manchmal ungewöhnlichere Klangkombinationen, während H. E. Perós Concertino für Klavier, Flöte, Saxophon, Banjo und Streichquartett ſteriliſierte, luſtige, farbige Jazzmuſik bietet, der man gerne zuhörte.

Die gleichen Herren brachten im „Verein zur Förderung zeitgenöſſiſcher Muſik" ein Quartett von H. Sündermann zur Uraufführung: konzentrierte Tonſprache, über deren ſtrenge Miene im Scherzo ein gewinnendes Lächeln huſcht.

Frau Luiſe Brabbée erwies ſich durch ein kosmopolitiſches vielſeitiges Programm als verſtändige Sängerin von ſtimmlich und techniſch beträchtlichen Qualitäten.

# Muſikaliſches Geheimſchrift-Rätſel.

Von R. Gottſchalk, Berlin.

Die nachſtehend aufgeführten Zahlen ſind durch Buchſtaben zu erſetzen und ergeben bei richtiger Löſung ein Zitat von Gottfried Kinkel:

17. 5. 6. 16. 16. 9. 10. 12. 4. 5. 17. 10. 18. — 10. 9. 10. 10. — 2. 1. 14. — 3. 17. 7.
2. 15. — 2. 10. — 15. 9. 2. 10. 9. 5. — 11. 9. 5. — 15. 17. 9. 10. 7. 19. 9. — 7. 19.
5. 6. 9. 3. 19. — 11. 9. 5. — 8. 9. 5. 7. 1. 14. 13. 6. 7. 7. 9. 10. 9. — 3. 9. 10. 7.
1. 14. — 4. 13. 7. 6. — 15. 5. 2. 7. 19. 4. 13. 13. 15. 13. 4. 5. — 14. 9. 5. 4. 17 .7.

*Schlüſſelwörter:*

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 4. = gefeierter italieniſcher Opernkomponiſt des 18. Jahrhunderts.
7. 8. 9. 10. 11. 7. 9. 10. = nordiſcher Violiniſt und hervorragender Komponiſt Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts.
12. 5. 4. 10. 13. 9. = alter franzöſiſcher Schreittanz im geraden Takt.
14. 9. 13. 2. 15. 6. 10. = Blasinſtrument im Militärmuſikorcheſter.
16. 17. 18. 4. 19. 6. = in Fugenart (ital.)

Die Löſungen des Rätſels ſind bis 10. Februar 1931 an Guſtav Boſſe in Regensburg zu ſenden.

Für die in beſter Form eingehenden richtigen Löſungen werden wieder Preiſe nach freier Wahl der Preisträger aus den Werken der „Deutſchen Muſikbücherei" verteilt, und zwar:

als 1. Preis ein Werk oder Werke im Betrage von M. 12.—,
als 2. Preis ein Werk oder Werke im Betrage von M. 6.—,
als 3. Preis ein Werk oder Werke im Betrage von M. 4.—.

Die übrigen Einſender richtiger Löſungen erhalten einen Troſtpreis.

# Neuerſcheinungen.

„Beethoven-Häuſer", 14 Original-Holzſchnitte von Otto Feil, kl. 4-Format. (Verlag Joſef Grünfeld, Wien). — Der Wiener Künſtler Otto Feil hat eine Folge von Holzſchnitten Beethoven'ſcher Häuſer aus dem alten Wien geſchaffen. Der Künſtler verfügt dabei über eine gute Holzſchnitt-Technik. In einer Reihe der Motive bringt er auch den maleriſchen Reiz der Vorwürfe zu guter Wirkung, während ſich einige andere nicht ganz dem harten Griffel fügen wollen. Im Ganzen betrachtet iſt aber mit dieſer Holzſchnittfolge, die auch äußerlich eine vortreffliche Ausſtattung erfahren hat, ein kleines Kunſtwerk entſtanden, das ſicher in den Kreiſen der Beethoven-Verehrer mit Freude aufgenommen werden wird.

J. S.

Wolfgang Amadeus Mozart: Il Re Paſtore (Der Hirt als König), Dichtung von Pietro Metaſtaſio, Deutſche Überſetzung von Siegfried Anheißer, Verlag des Weſtdeutſchen Rundfunks, Köln, Klavierauszug gr. 4°. XX u. 191 Seiten. Mk. 10.—.

Wilhelm Raupp: Eugen d'Albert. Ein Künstler- und Menschenschicksal. gr. 8⁰. 373 S. — Verlag Koehler & Amelang, Leipzig.

„Kunst und Technik", herausgeg. von Leo Kestenberg. Mit 18 Illustrationen, gr. 8⁰. 446 S. Wegweiser-Verlag, Berlin (Volksverband der Bücherfreunde).

Gustav Ernest: Johannes Brahms. Persönlichkeit, Leben und Schaffen. gr. 8⁰, 415 S. Berlin, Verlag der Deutchen Brahms-Gesellschaft, 1930. (Ein sehr empfehlenswertes Werk.)

Georg Schünemann: Musik - Erziehung: Erster Teil: Die Musik in Kindheit und Jugend. Mit 16 Tafeln. Gr. 8⁰, XIV, 303 S. Leipzig, Kistner und Siegel, 1930. M. 9.50.

Festschrift für Guido Adler: Studien zur Musikgeschichte. Gr. 8⁰. 224 S. Wien, Universal-Edition, 1930. — Eine wirklich wertvolle Festschrift, sich zusammensetzend aus Beiträgen von 36 Autoren des In- und vor allem auch Auslandes. Steht doch auch heute kein musikwissenschaftlicher Vertreter derart im Mittelpunkt der internationalen Musikforschung wie Guido Adler, der heutige Senior der deutschen Musikwissenschaft. Auch nur die Namen der Autoren nebst ihren Beiträgen aufzuzählen, erlaubt der Raum nicht, es sei aber darauf hingewiesen, daß eine ganze Reihe Beiträge nicht nur an Spezialisten sich wendet, sondern auch an breitere, musikwissenschaftlich interessierte Kreise. Am stattlichsten zeigt sich das Mittelalter nebst dem 15. und 16. Jahrhundert, doch kommt auch die neuere Zeit keineswegs zu kurz.

Jahrbuch der staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik Berlin. 3. Jahrg. 1929—30. Hrsg. von H. Halbig. 8⁰. 94 S. Kassel, Bärenreiter-Verlag, 1930. M. 4.— — Das Jahrbuch diente zugleich als Festbuch zum H. Schütz-Fest 1930 in Berlin und bringt die Texte und Einführungen in die Werke der einzelnen Veranstaltungen. Als Originalbeitrag findet sich eine größere Arbeit von H. J. Moser über „Schütz und das evangelische Kirchenlied", wo der Versuch unternommen wird, die schon von Ph. Spitta betonte Auffassung von Schützens losem Verhältnis zum protestantischen Choral zu entkräften und beinahe ins Gegenteil zu kehren. Der Versuch ist nicht geglückt und kann niemals glücken. Gleich das Operieren mit den 12 Chorälen in den C. Beckerschen Psalmen mußte einen Fehlschuß ergeben, hat doch schon Becker die alten, vornehmlich Lutherschen Lieder übernommen, sodaß also Schütz eigentlich gar nicht anders konnte als auch seinerseits bei den alten Melodien zu bleiben. Zu Liedern wie „Ein feste Burg" oder „Aus tiefer Not" neue Weisen schreiben zu wollen, wäre doch so etwas wie Blasphemie gewesen. Zu allem hin spricht sich hierüber Schütz in seinem Vorwort in seiner schönen Art aus.

Schopenhauer: Lebenswerte und Lebensfragen. Systematische Auswahl aus seiner Philosophie von Dr. K. Pfeiffer. kl. 8⁰. 304 S. Leipzig, Ph. Reclam jun. — Ein Vademecum aus Schopenhauers Ideen- und Gedankenwelt, systematisch ausgewählt, sodaß, wer den großen Denker noch nicht wirklich kennt, angeregt wird, nach seinen großen Werken zu greifen, während der Kenner sich freut, das Wesentlichste in einem Band vereinigt zu finden. Die Auswahl ist vorzüglich — am wenigsten die über die Musik —, herausgearbeitet besonders Schopenhauers Ethik, heute eine besondere Notwendigkeit.

Martin Friedland: Zeit- und Persönlichkeitsstil in den Variationswerken der musikalischen Romantik. 14. Heft der Sammlung musikwissenschaftlicher Darstellungen. gr. 8⁰. 87 S. Mit einem Notenanhang. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1930. M. 4.—.

Roderich von Mojsisovics: Bach-Probleme. Polyphone Klaviermusik (Inventionen, W.-Kl., Klavierübertragungen von Orgelwerken). 8⁰. 69 S. Selbstverlag des Verfassers. Druck und Auslieferung H. Stürtz A.-G., Würzburg, 1930. — Preis M. 1.80. — Durchaus empfehlenswerte Künstlerschrift.

Dittersdorf: „Konzert für Violine und Orchester in G-dur", bearbeitet und herausgegeben von Hans Mylnarczyk, Ludwig Lürman. Gr. 8⁰. Verlag Friedrich Hofmeister, Leipzig.

Hesses Musikerkalender: 53. Jahrgang 1931. 3 Bände. 2200 Seiten. Max Hesses Verlag. Berlin-Schöneberg. M. 10.—. — Es ist allmählich ein Welt - Musiker - Kalender geworden, der „Hesse-Stern", und pünktlich erschienen ist er auch, genau auf den 1. Dezember. Was die „Welt" betrifft, so lohnt sichs, einmal die außerdeutschen Länder namhaft zu machen; es sind, außer den europäischen Musik- und Großstaaten Bulgarien, Finnland, Island, Jugoslavien, Kanada, Lettland, Litauen, Luxemburg, Memel, Palästina, Polen, Südamerika, Türkei, Nordamerika (U. S.). Für manche Städte, wie vor allem für Berlin, kann der Kalender als „Führer" gelten. Einer Empfehlung bedarf der „Unentbehrliche" nicht mehr. Kein anderes Land kann mit einem derartigen Musikerkalender aufwarten.

Wilhelm Altmann: Kammermusik-Katalog. 4. Aufl. Carl Merseburger Verlag, Leipzig. 8⁰. M. 10.—.

# Besprechungen.

*Bücher.*

## DIE ENTSTEHUNGSGESCHICHTE DER RING-DICHTUNG.

Zum erstenmal veröffentlicht Dr. Otto Strobel, der bekannte Wagnerschriftsteller, in einem großen Werk, das der Verlag F. Bruckmann herausgibt, die sämtlichen Entwürfe und Dichtungen zum „Ring des Nibelungen".

Es ist damit Einblick gewährt in das Werden einer der größten Dichtungen der gesamten Weltliteratur.

Die Deutschen haben zwei ganz geniale Dichtungen, die das Wesen der Welt und des Menschen widerspiegeln: Goethes „Faust" und Wagners „Ring des Nibelungen". Den „Faust" glauben sie kennen zu müssen, die Ringdichtung wähnen sie verkennen zu dürfen. — In Wirklichkeit aber stehen beide Dichtungen auf einsamer Höhe, die kein Schul- auch kein Fachschulwissen erklimmt und die keinem herdenmäßigen Denken sich bezwungen gibt. Es ist die Höhe, die einzig dem Geist sich erschließt, der furchtlos den Blick auf die wahren Tatsachen des Lebens wirft und gewohnt ist, die Welt aus einer Perspektive zu betrachten, die vernünftige Spekulation, ästhetische Fachsimpelei und sehnsuchtsloses Spießertum nicht kennen. Aber auch der in echtem Sinne volkstümliche Mensch wird vom Zauber dieser Dichtung gebannt werden, da er in ihr den unmittelbaren großartigen Herzschlag des Volkes schlagen hört.

„Faust" und „Ring" haben manches Gemeinschaftliche. Den prophetischen Geist, die bildnerische urschöpferische Sprache, eine nie wieder erreichte Anschaulichkeit des Geistigen. Sie haben aber auch in der Geschichte ihrer Entstehung gemeinsame Züge aufzuweisen: Die Kristallisation aus einem Mittelpunkt heraus, sodaß schließlich die Vollendung der Werke sich über Jahrzehnte hinzieht. — In den Werdeprozeß der Faust-Dichtung haben wir Einsicht gewonnen durch die Veröffentlichung des Ur-Faust und Goethes eigene Aussprüche über sein Werk.

Nicht so gut waren wir in dieser Hinsicht mit dem „Ring des Nibelungen" daran, der doch gerade eines der interessantesten Beispiele für die Entstehungsgeschichte eines Kunstwerkes bietet. Mit der vorliegenden Veröffentlichung der Skizzen und Entwürfe zur Ring-Dichtung ist das nun anders geworden. Allen, die dies Werk ermöglicht haben, dem Hause Wahnfried, Dr. Strobel, dem Verlag Bruckmann, sind wir zu großem Dank verpflichtet: denn es bedeutet für den ernsten Freund Wagnerscher Kunst eine Fülle von Bereicherung in Bezug auf die Erkenntnis von der Schaffensart des Meisters. Die Arbeit des Herausgebers Dr. Strobel beschränkte sich in der Hauptsache auf verbindende Worte zwischen den einzelnen Skizzen. Allein in dieser Beschränkung „zeigt sich" gerade „der Meister". Und zwar sowohl der Meister Richard Wagner, als auch der meisterliche Herausgeber selber. Denn es ist Strobel damit gelungen, mit wenigen Strichen das ganze Gemälde schöpferischer Anschauung zu rekonstruieren. Mit ein paar andeutenden Worten gelingt es ihm manchmal, die Brücke zu schlagen und zwei Entwürfe so zu verbinden, daß uns die Abwesenheit der notwendigen gedanklich-schöpferischen Zwischenarbeit des Schaffenden nicht mehr als fehlend zum Bewußtsein kommt. Damit ist viel gesagt: denn in diesen ahnungsvollen Reichen des schöpferischen Halbdunkels sich heimisch zu finden, ist nicht jedem gegeben....

Sein beredtes und wirkungsvolles Zurücktreten zwingt den Leser zur schöpferischen Mitarbeit. Und damit dringt er ein in das Entstehen dieser überwältigenden geistigen Welten. Denn das scheint mir der größte Gewinn dieser Veröffentlichung zu sein: Wir erleben unmittelbar die Ballung objektiver Visionen künstlerischer Anschauung der Welt aus dem rätselvollen Grunde subjektiver Spannung heraus. Nie stand mir das Rätsel, dem Schopenhauer immer wieder nachsann, so lebendig vor der Seele wie beim Studium dieses Buches: das Rätsel von der geheimnisvollen Verbindung des subjektiven und objektiven Poles im Menschen, der Verbindung des Menschlichen mit dem Göttlichen, von der Erfahrung der Welt der Erscheinung in ihrem tiefen, geheimnisvollen Verbunden-sein mit der unverrückbaren objektiven Anschauung der Welt des Seins, die hinter aller Erscheinung als das Wesen des Daseins steht. Nie hat mich der Zauber schöpferischer Zeugung und Empfängnis so stark gebannt wie in den Stunden, wo ich mich in dies Werk vertiefte. Die vielen ausgezeichneten Faksimilebeilagen erhöhen diesen Zauber. Sie geben die Musik, die Atmosphäre der Künstlerpersönlichkeit und sind, wie der Herausgeber mit Recht bemerkt, mehr als eine ästhetische Angelegenheit.

Interessant ist, wie aus der Schrift „Die Nibelungen", die Wagner noch in Dresden verfaßte und der er den bezeichnenden Untertitel „Weltgeschichte aus der Sage" gab, erst nur die „große Heldenoper" „Siegfrieds Tod" sich loslöst und der ganze übrige Stoff noch für die dichterische Gestaltung unberücksichtigt bleibt. Alles, was als epische Er-

zählung in diesem Werke steht, wird später als Stoff für den „jungen Siegfried" verwendet, den Wagner als „heroisches Lustspiel" und in einem Briefe an Liszt auch als „komischen Operntext" bezeichnet. — Die epischen Partien dieser Dichtung enthalten im Kern schon „Rheingold" und „Walküre", und so könnte man mit Recht sagen, daß eigentlich aus dem Drama „Siegfrieds Tod" sich rückläufig die ganze Ringdichtung in ihrer endgültigen Form herausgebildet hat. — Was aber Wagner zu der Erweiterung veranlaßte, das ist gerade das Interessante an dieser gigantischen Entstehungsgeschichte eines gigantischen Werkes. Darüber teilt er sich hauptsächlich in Briefen an seine Freunde Uhlig, Röckel und Liszt mit. —

Interessante Einzelheiten, die in der endgültigen Fassung wegfielen, machen aufhorchen: Da gibt es im „Siegfried" eine Chorszene. „Die Nibelungen" tauchen im zweiten Akt auf! Wotan erscheint im „Rheingold" badend! Fricka ist der Rheintöchter Muhme. Die Riesen heißen noch Windfahrer und Reiffrost. Wotan erscheint in Hundings Hütte und stößt das Schwert in Anwesenheit Siegmunds und Hundings in den Stamm. Das Waldvöglein ist noch als „Nachtigall" bezeichnet. — Sehr interessant sind die Wandlungen des Lenz- und Liebesliedes aus der „Walküre". — Der Herausgeber macht an diesem Beispiel mit Feinheit darauf aufmerksam, wie sehr sich bei Wagner Dichtung und Musik innig lieben, einander innig verbunden sind. Der musikalische Rhythmus entlockt Wagner neue Verse zu diesem Lied, währenddem der Rhythmus der Verse wieder bestimmend wird für den musikalischen Einfall. — Ein gegenseitiges sich Befruchten zwischen Dichtung und Musik findet statt, und man wird an Wagners eigene Auslegung erinnert: daß die Musik das Weib und die Dichtung der Mann sei. — Die Spannung zwischen den beiden Polen löst sich in der Verbindung der Künste. —

Aber auch manche Randbemerkung aus Wagners Feder zu den eignen Entwürfen, wirft Licht auf die Entstehungsweise und Tiefe des Werkes. Manche psychologische (charakterisierende) Einzelheit wird hervorgehoben, z. B. wenn Wagner im Prosaentwurf zur „Walküre" im ersten Akt die Bemerkung an den Rand schreibt: „Siegmunds Unheilgefühl von sich zeigt sich nur gegen Sieglinde, gegen Hunding zeigt er sich nur kalt, stolz oder — wild."

Aber auch manch wundervolles prophetisches Wort finden wir ausgesprochen, das in der heutigen Form der Dichtung wegbleiben mußte. Eine herrliche Andeutung inbezug auf die tiefe (ich möchte sagen fast christliche) Bedeutung Balders, des Lichtgottes (Osiris!), findet sich in der Szene zwischen Wanderer und Erda. Balder wird vom Wanderer gekennzeichnet als der Gott, „der im Frieden Siege schuf". — Es wird in wenigen Worten ein Lebenszustand angedeutet, der über-kausal, über dem Gesetz des Bedingten steht, wo der Wille noch frei ist. Das wurde anders als „Kampfnot kam in die Welt, seit nur Sieg Frieden noch schafft". —

Auch auf das Verhältnis Wagners zur Philosophie Feuerbachs wirft die Entstehung des „Ringes" Licht. — Philosophisch ist die Feuerbachsche Anschauung, die Gott und die Natur gleichsetzt, unmöglich mit Schopenhauers Ansichten zu vereinigen, und es bleibt vielen ein Rätsel, daß sich Wagner mit Feuerbach überhaupt beschäftigen konnte. Wenn man aber die Ring-Entwürfe aufmerksam liest, wird man bald gewahren, daß manches, was sich in der Philosophie ausschließt, in der umfassenderen Sphäre des Künstlers Platz hat. Es ist dies nicht eine Verwischung der Wahrheit. Aber die Schranke des Intellektes ist eben in diesen Bezirken dichterischer Anschauung gefallen und, was dem Verstand als ein sich ausschließendes Miteinander sich darstellt, erschaut der dichterische Geist als ergänzendes Nebeneinander! — Mag ein Künstler wie Wagner noch so tief von den Anschauungen Schopenhauers durchdrungen sein: Sie sind für ihn nicht mehr gültig im Bereich des dichterischen Schaffens. Nicht daß sie ausgeschlossen wären, aber sie werden erweitert, umfassender geschaut und von einer größeren Höhe des Erlebens herab. Der wahre Künstler kann sich nicht in Gegensatz zur Natur stellen, trotzdem er mehr zu geben hat als Natur. In der Kunst enden die Begriffe und beginnt die unmittelbare Lebensanschauung, welche der Wahrheit unendlich viel näher kommt als alle Philosophie, weil sie Offenbarung ist und Prophetie.

Es ist überraschend, was für eine umfassende Anregung von diesem Buch, das mehr als Buch ist, ausgeht! — Möchte es verständnisvoll gelesen und studiert werden und das deutsche Volk die großartige dichterische Konzeption des „Ringes des Nibelungen" ahnen lassen und darüber hinaus den ewigwahren prophetischen Tiefsinn dieses Werkes ihm enthüllen. Dann müßte der Deutsche seine schicksalsvolle Sendung begreifen, und ein geniales Kunstwerk hätte am deutschen Volke einen Dienst getan, der sich fruchtbar und segenbringend an ihm auswirken würde. Robert Boßhart.

FRITZ TUTENBERG: Die Sinfonik Johann Bachs, ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Sinfonie von 1750—80. Georg Kallmeyer Verlag, Wolfenbüttel-Berlin 1928.

Die geschichtliche Bedeutung des genialen jüngsten Bach-Sohnes auf dem Sondergebiet der Sinfonik soll in diesem Buch dargestellt werden. Der Grundplan der Arbeit zeugt von Weitblick und Einsicht in das, was in diesem besonderen Falle zunächst nötig war: bei dem Fehlen brauchbarer Vorarbeiten auch das sinfonische Schaffen der Zeitgenossen zu beleuchten. Und die Ausführung dieses Grundplans ist mit Eifer unternommen worden. Der Verfasser hat sich viele Kenntnisse angeeignet. Aber die Aufgabe scheint ihm doch zu groß gewesen zu sein. Er dringt nicht recht zum musikalisch Wesentlichen vor, seine Ausdrucksweise ist zwar flott, aber nicht genügend durchdacht. So wird etwa gesagt, daß „Jung-Haydn im Fahrwasser der Frühromantik und des Rokoko schwimme", andrerseits wird ihm „robustes Naturburschentum" zugeschrieben. Überdies ist die Auswahl der Werke, die der Verfasser kennt und bespricht, zu beschränkt und zu willkürlich, als daß sie wissenschaftlich vollgültige Urteile ermöglichen könnte.

Dr. R. Steglich.

### *Musikalien.*

W. A. MOZART: Il re pastore (Der Hirt als König), Oper in 2 Aufzügen. Dichtung von P. Metastasio. Deutsche Übersetzung von Siegfr. Anheißer. Klavierauszug. Verlag des Westdeutschen Rundfunks, Köln. Mk. 10.—.

Es handelt sich um keine Bearbeitung, sondern den vollständigen Klavierauszug des originalen Werkes, zugleich den ersten Klavierauszug dieser Salzburger Jugendoper Mozarts, der z. Z. in Handel kommt. Der Auszug hat dabei allerlei Vorzüge gegenüber anderen: Er gibt nicht nur die deutsche Übersetzung, wie üblich, unter oder über dem Original, sondern er arbeitet, z. B. in Stücken für eine Stimme, mit zwei Notensystemen, das eine für das Original, das andere für die Übersetzung. Das gibt Gelegenheit, in dem zweiten System jene Veränderungen in der Gesangstimme einzubeziehen, die sich vor allem durch Berücksichtigung des Vorhalts ergeben, was heute absonderlicherweise wieder stärker sich nötig macht als noch vor etwa 20 Jahren. Es wäre für den Herausgeber nicht nötig gewesen, diese im 18. Jahrhundert allgemein geübte und in Dutzenden von Lehrbüchern erörterte Praxis indirekt zu beweisen. Die Schwierigkeit besteht einzig in der geschmackvollen, nicht übertriebenen Anwendung des Vorhalts. Das größte Verdienst Dr. Anheißers ist aber die treffliche, fast wortgetreue, trotzdem recht geschmeidige Übersetzung, deren Sorgfalt sich insofern auch auf die Rezitationen erstreckt, als auch bei ihnen der Versrhythmus beachtet wird, wodurch die vielerlei Freiheiten, dem originalen Rezitativ gegenüber, sich erübrigen. Wie gesagt, eine nicht nur mit großer Liebe unternommene, sondern auch gekonnte Arbeit. Begrüßenswert ist auch der vollständige Abdruck des — übersetzten — Textes als solchen, wie ein längeres Vorwort sich über die dem Herausgeber am Herzen liegenden Fragen verbreitet. Die Herausgabe des Werkes ist eine Frucht der besonderen Liebe, die der Intendant des westdeutschen Rundfunks, Ernst Hardt, Mozart entgegenbringt. Wie weit Re pastore, ein Werk des 19jährigen Mozart, noch heute zu fesseln vermag, können natürlich nur praktische Versuche entscheiden.

HEINRICH SCHÜTZ: Geistliche Chormusik. 1648. Herausgegeben von Kurt Thomas. 29 Chöre in Einzelausgabe. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Die berühmte Verlagshandlung hat da gleich die vollständige „Geistliche Chormusik" von H. Schütz erscheinen lassen, wohl das bis dahin sichtbarste Zeichen der heutigen Schütz-Bewegung auf diesem Gebiete. „Chormusik" war ein Streit- und Mahnwerk, es sollte die deutschen Musiker ausdrücklich daran erinnern, über dem neuen Stil, dessen größter Förderer in Deutschland kein anderer als Schütz gewesen, den alten, auf solidestem Kontrapunkt stehenden, ja nicht zu vernachlässigen, da ohne ihn auch im neuen Stil nichts Rechtes zu wollen sei. Was diese Forderung für unsere Zeit bedeutet, mag jeder für sich selbst auslegen. Die „Chormusik" ist denn auch ein ausgesprochenes a cappella-Werk, wenn Schütz es dem Organisten auch freigibt, seinerseits an der Orgel mitzuwirken. Die 29 verschieden großen Stücke sind Charakterwerke ersten Ranges, jedes muß für sich erworben werden, sodaß des Lernens an ihnen kein Ende sein wird. — Die Ausgabe von Thomas, der auch das Vorwort Schützens beigegeben ist, kann nicht anders als trefflich genannt werden. Auf Taktstriche wird verzichtet, an ihre Stelle sind den freien Verlauf der Melodie nicht störende Orientierungsstriche getreten, an Vortragszeichen, die natürlich ebenfalls nicht verbindlich sind, wird nur das Nötigste gegeben.

—s.

SPIELSTÜCKE FÜR BLOCKFLÖTEN, GEIGEN, LAUTEN ODER ANDERE INSTRUMENTE. Erstes Heft: Zehn leichte Duette alter Meister für gleiche Stimmlagen. Zweites Heft: Zwölf leichte Duette alter Meister für verschiedene Stimmlagen. Herausgegeben von Walther Pudelko. Im Bärenreiter-Verlag zu Kassel, 1930.

Der Herausgeber hat die Stücke zwei vollständigen Stimmbänden entnommen, die er in der Schloßbücherei des Fürsten Alexander zu Dohna Schlobitten fand. Es sind leichte Sätze, die der Anfänger bewältigen kann und die doch durch

ihre geſchichtliche Treue wertvolles Spielgut ſind. Das iſt ſehr verdienſtvoll; denn der Blockflötiſt wird zur Originalblockmuſik anregend hingeleitet und abgehalten, ſich ſelbſt ſtilwidriges Unterhaltungsſpielgut zu ſuchen. Auch die Beſetzung für 2 Flöten iſt willkommen zu heißen: der zweiſtimmige Satz regt den Anfänger zum Zuſammenſpiel an, um ihn im taktmäßigen Spiel zu üben. Das erſte Heft gilt für gleiche Flöten, während das zweite Heft für Sopran und Alt oder Tenor, Tenor und Baß oder Alt ſowie auch für Alt und Baß ſpielbar iſt. Am Schluß der Hefte gibt eine Anleitung die Tonarten an, in denen die Stücke noch geſpielt werden können. Die Quellen der Stücke ſind ebenfalls angegeben. Der Herausgeber ermuntert zur Darſtellung der Duette durch andere Inſtrumente, beſonders durch 2 Lauten. Weitere Hefte ſind in Vorbereitung. Ms.

ALFRED ARBTER: Zwei Konzert-Etüden für Klavier. op. 12. Ludwig Doblinger (Herzmansky), Wien u. Leipzig.

Spielfreudige, elegante und luftig durchbrochene pianiſtiſche Gewebe, die mich von Älteren ſtark an Henſelt, von Jüngeren etwa an Bortkewicz oder Liadow denken ließen. Linie: Henſelt-Chopin-Liſzt. „Alſo nachromantiſches Salonvirtuoſentum“, hör' ich die „Linearen“ höhnen. Echte, aus dem Inſtrument, ſeiner Technik und Klangwelt herausgewachſene Klaviermuſik von weichem, ſattem Wohlklang (hilf, Himmel, wie furchtbar!) und ſchön-melodiſcher lyriſcher Ader, ſage ich, die zu allen Zeiten ihre Freunde finden wird! Ein Schlußwort über die Befingerung. In der erſten Etüde trägt jedes „Nötgen“ einen Finger; in der zweiten fehlt all' und jeder Fingerſatz. Beides ſcheint mir nicht das Richtige. Dies liegt wohl in der goldenen Mitte: der fertige Pianiſt, für den doch ſolche Etüden beſtimmt ſind, braucht nur an wirklich heiklen Stellen einigen Fingerſatz; den übrigen wird er ſich ſchon ſelbſt zurechtlegen.

Dr. Walter Niemann.

KATHOLISCHE KIRCHENMUSIK. Unter dem Namen Missa Pontifikalis gibt Alwin Krumſcheid im Kirchenmuſik-Verlag L. Schwann, Düſſeldorf eine dem Biſchof von Berlin gewidmete Meſſe heraus. Es handelt ſich um ein anonymes Manuſkript aus dem Anfang des neunzehnten Jahrhunderts, deſſen Stilart auf die Wiener Schule ſchließen läßt. Das klangſchöne Werk iſt von natürlicher, melodiſcher Erfindung, der einfache vierſtimmige Chorſatz ſtellt den Ausführenden keine ſchwierigen Aufgaben. Die Muſik begleitet die Kulthandlung des Hochamts in feierlich zurückhaltender Weiſe und empfiehlt ſich daher für den praktiſchen Gottesdienſt.

Es war eine ſchöne Idee des Kirchenkomponiſten Joſef G. Scheel, ſeiner aus dem ſchweiz. kirchenmuſikaliſchen Wettbewerb mit dem erſten Preis bedachten Jubiläumsmeſſe „Missa Lauda Sion“ für gemiſchten Chor und Orgel die Fronleichnam-Sequenz zu Grunde zu legen (Verlag Meinrad Ochsner, Einſiedeln). Die vom katholiſchen Geiſte eines Thomas von Aquino erfüllte Sequenz iſt der feierliche Auftakt ſeines Kyrie und wirkt auch auf den Stimmungsgehalt der übrigen Sätze. Handelt es ſich auch hier um leicht ausführbare Chorſätze, ſo ſtellt J. van Nuffel in ſeinen geiſtlichen Geſängen ungleich höhere Anforderungen. „Ecce Sacerdos Magnus“ op. 34 für Sopran, Alt, Tenor 1/2 und Baß 1/2 (Verlag L. Schwann-Düſſeldorf) iſt ein Stück von eigenartiger Schönheit. Die Bevorzugung der aeoliſchen Leiter, originelle Harmonik mit reicher Verwendung von Quartengängen geben dem Stück den Stempel von Größe. Nicht weniger beachtenswert ſind desſelben Komponiſten „Tria Cantica Eucharistica“ op. 36 im gleichen Verlag, daraus das erſte „O sacrum convivium“ 5ſtimmig mit Orgel, die beiden folgenden „O salutaris hostia“ und „Panis angelicus“ 6ſtimmig a capella.

K. Schurzmann-Berlin.

RICHARD LANGER: Orientaliſche Nachtſtimmung und Orientaliſcher Tanz, op. 3, Suite „1928“, op. 5, für Klavier. Ludwig Doblinger (Herzmansky), Wien u. Leipzig.

Schon das äußere Notenbild verrät den Stil dieſer talentvollen Zukunftsanweiſungen: primitiv, naturaliſtiſch, robuſt, mehr Skizze als Ausführung. Wie immer bei unſeren „Jungen“, gibt der Komponiſt das Beſte im Grotesken, Scherzoſen und Capriciöſen; dies und, ganz wie bei Hindemith (Suite „1922“), die Ironiſierung des „romantiſchen Gefühls“ (Suite „Praeludium“, „gefühlvollen Geigenton imitierend“) muß Erſatz für die mangelnde innerlich warme und beſeelte Empfindung bieten. Die Harmonik iſt oft ſchroff und unorganiſch — (wie vielverſprechend beginnt das Praeludium, wie raſch verzettelt es ſich mangels eines ſicheren Tonalitätsgefühls) —; die fehlende innere thematiſch-motiviſche Entwicklung müſſen Sequenzenbildungen oder an ſich intereſſante metriſch-rhythmiſche Verſchiebungen (die aparte „Träumerei“ aus der Suite) äußerlich verdecken.

Die beiden orientaliſchen Stimmungsbilder ſtell' ich über die Suite. Das Meeres- und Mondesgeflimmer der erſten, der „barbareske“ Polyrhythmus der zweiten Nummer ſind einheitlich und charakteriſtiſch feſtgehalten. Hier wirkt ſich das Skizzenhafte der Art des Komponiſten zu überzeugenden „Impreſſionen“ aus. Wie man derartige Dinge

aber mit höchster pianistischer Finesse und klanglicher Kultur macht, das kann der Komponist einmal bei Balakirew („Islamay"-Fantasie, deren technisches Vorbild übrigens in der zweiten Nummer leise durchschimmert) und R. E. Blanchet („Turquie", op 18) studieren. Dr. Walter-Niemann.

JOSEF RIESE: Präludium und Fuge für Klavier. Edition Vienna, Rudolf Jamnig, Wien.

Es liegt hier allerdings keine ausgesprochen neuartige Kontrapunktik vor — Bach, Reger und gemäßigte Moderne geben die Technik an —, aber Präludium wie die ursprünglich geratene Fuge zeigen recht gute Schule und gediegenen Geschmack. Besonders die Engführungen sind mit großer Liebe konstruiert. — Das Werk ist nochmals auf Druckfehler hin durchzusehen. Curt Beilschmidt.

HANS OSCAR HIEGE: Sieben Klavierstücke, op. 9. Adolf Köster, Berlin.

Hieges Arbeiten verraten etwas Opernblut, sein Stil ist noch nicht ganz ausgereift und gibt sich oft zerrissen, wie auch die Form noch etwas wild gestaltet ist. Die Wiederholungsteile würden durch reichere Variationskunst wesentlich gewonnen haben. Sämtliche Stücke zeigen Klangsinn, die Elegie ist etwas schwächlich geraten, dafür wirkt dann aber die sehr anständig gearbeitete Schlußfuge ganz besonders durch ihre technischen Künste.

Curt Beilschmidt.

L. REIFF: Kleine Variationen in Etüdenform f. Klavier. Otto Halbreiter, Musikverlag, München.

Das Thema zu diesen nicht immer geschickten Variationen ist schon infolge seiner zu wenig schlicht ausgefallenen Harmonik eine kaum glückliche Inspiration zu nennen. Reiff ist wohl bestrebt, durch harmonische Überraschungen zu interessieren, er gewinnt aber für seine Komposition dadurch nichts an besonderem musikalischen Gehalt. Wer modern schreiben will — dies Verlangen tritt bei dem Autor sichtlich zutage — muß aber auch über innere Einstellung zur Moderne in jeder Beziehung verfügen, sonst wird das Werk infolge der Zwiespältigkeit seiner Tonsprache ein Tummelplatz heterogener Geschehnisse. Solche ungenügend ausgegorenen Werke vermögen dann nur recht wenig reine Freude zu bereiten. Curt Beilschmidt.

RADIE BRITAIN: A Western Suite, op. 5. Otto Halbreiter, Musikverlag, München.

Diese Stücke entwachsen einem Stil, der infolge seines bombastischen Schwulstes und seiner aufdringlichen Mache Hörern mit seichtem Geschmack und ohne tiefere Erkenntnis sicherlich riesigen Respekt einflößen könnte. Handelt es sich hier etwa um eine Schularbeit, die nicht mit der nötigen Schärfe dem Schüler zur gründlichen Nacharbeit zurückgegeben wurde? Mißverstandene Moderne und wenig geschmackvolle Harmonik reichen sich hier bieder die Hände, und man fragt sich, ob Autor und Verleger nicht besser noch mit dem Druck gewartet hätten! Curt Beilschmidt.

ERNST ROTERS: Klaviersuite, Werk 17. Auslieferung durch N. Simrock, Leipzig.

Roters sich aus Präludium, Sarabande, Gavotte und Musette, Toccata, Fuge zusammensetzende Suite weist ohne Frage hier und da hübsche Momente auf, nur könnten selbige weit häufiger in Erscheinung treten. So ist letzten Endes der Reingewinn aus diesem Werke leider ein recht geringer. Der ohne Zweifel fleißige Autor versucht Alltäglichkeiten aus dem Wege zu gehen — was ihm jedoch nicht überall recht gelingen will — und mit allen erdenklichen Mitteln der modernen Kompositionstechnik sich bei uns in das rechte Licht zu setzen, und doch legen wir, nachdem wir die bis auf die schöne, aber zu knapp ausgefallene Schlußsteigerung fürchterlich trockene Fuge genossen haben, das massive Opus apathisch beiseite. Was nützt diese unaufhörliche musikalische „Müllerei", wenn die arme Seele so ganz leer dabei ausgeht! Die paar Zuckerplätzchen, die ihr dann und wann gereicht werden, bereiten doch nur recht wenig Trost! Curt Beilschmidt.

GEORG VON ALBRECHT: op. 30 Acht Russische Volkslieder für 4—6stimmigen gemischten a cappella-Chor bearbeitet. C. L. Schultheiß, Musikverlag, Stuttgart.

Wenn wir auch zur Zeit durch die reisenden russischen Chöre mit einer Überfülle russischer Chor- und Volksmusik bedacht werden, so verdankt doch die vorliegende ausgezeichnete kleine Auswahl ihre Herausgabe sicher nicht der Absicht, die Konjunktur auszunutzen. Hier gibt ein Kenner Proben russischer Volkslieder, von denen zumal die älteren unsere Kenntnis wertvoll bereichern. In einem Vorwort führt v. Albrecht selber in das Charakteristische des alten russischen Volksliedes ein: „improvisierende Nebenstimmen, durch Natürlichkeit des Ausdrucks fesselnde Polyphonie — und warnt vor jedem dem Volksgesang fremden Effekthaschen in der Ausführung. ‚Das Lied ist Wahrheit', sagt das russische Volk." — Das Gesagte findet man bei Durchsicht der Lieder reichlich bestätigt. Hier pulst echtes, unverfälschtes Volksleben voll starker Ausdruckskraft und innerem Erleben. Der Chorsatz ist durch freie, polyphone Stimmführung und das Fehlen alles Konventionellen äußerst fesselnd. Interessant auch die Beispiele antiphonen Gesangs. Jedenfalls sollte man an dem hier Gebotenen nicht vorbeigehen, auch unsere Chorkomponisten und Chorleiter finden mindestens Anregungen. G. K.

# Kreuz und Quer.

## Ein Beitrag zu Mozarts Londoner Aufenthalt.

Von Bertha Antonia Wallner.

Die Münchener Staatsbibliothek besitzt als Mus. Ms. 1583, bzw. Cim. 379 i, die vom Vater Leopold Mozart geschriebenen Stimmen der in London 1765 entstandenen D-dur-Sinfonie Köchel 19. Es sind uns noch deren weitere zwei bekannt, die der neunjährige Wolfgang dort komponiert hatte., Köchel 16 Es-dur und Köchel 17 B-dur, während Köchel 18 Es-dur sich als Werk des in London gefeierten Karl Friedrich Abel erwies, von dem Wolfgang eine Kopie wohl studienhalber gefertigt hatte. Schon aus den Ankündigungen der Londoner Konzerte kann man vermuten, daß noch mehr dieser Jugendwerke vorhanden waren. Nun läßt sich aus dem von Leopold Mozart hergestellten Umschlage von Köchel 19 der Nachweis für eine Sinfonie in F-dur und eine in C-dur erbringen, die ebenfalls um diese Zeit entstanden. Die ursprüngliche Aufschrift nämlich lautet: „Sinfonia à 2 Violinj, 2 Hautbois, 2 Cornj, Viola e Basso in **F** di Wolfgango Mozart à Londra 1765". Erst nachträglich hat Leopold das **F** in **C** korrigiert und dann dem jetzigen Inhalte entsprechend ein **D** beigefügt. Dem Biographen Wolfgangs, Otto Jahn, dessen Gutachten unmittelbar darunter steht, sind diese Korrekturen entgangen. Auch scheint er nicht bemerkt zu haben, daß auf der Titel- und Rückseite Noten sich befinden, nämlich in klaviermäßiger Anordnung die Schlußtakte des Presto (Finale) und das Andante der D-dur-Sinfonie, doch nur Viola und Baß. Da die zusammengeklebten Bogen weitere Beschriftung zeigten, wurde ihre Auflösung beschlossen und durch den Präparator der Staatsbibliothek, Werkmeister Andreas Mackel, mit bestem Gelingen ausgeführt. Als neue Überraschnug kam das irrtümlicherweise von Leopold Mozart auf dem Umschlage eingetragene Hauptthema (Violino I.) des ersten Satzes (Allegro assai) der F-dur-Sinfonie zum Vorschein. In seiner abwechslungsreichen Rhythmik mahnt es an italienische Meister, in den Akkordgängen der Melodie bereits an die Mannheimer Schule; der Einfluß von Mozarts Londoner Lehrer Johann Christian Bach, des für die Instrumentalmusik bahnbrechenden Sohnes Johann Sebastians, ist zu erkennen. Der Londoner Bach zeigt die Nachwirkungen seines Aufenthaltes in Italien ebenso, wie die aus den Werken des älteren Stamitz und seiner Mitarbeiter empfangenen Eindrücke. Wolfgang folgte ihm hier getreu.




Auch der Rest des Finale von Köchel 19, wieder Viola und Baß als Klavierauszug, erschien. Letzterer dürfte von Kinderhand sein. Die Ähnlichkeit mit der Schrift Leopolds ist bei aller Steifheit nicht zu verkennen; auch zeigt sich trotz mancher Unterschiede viele Übereinstimmung mit der Wolfgangs. Entweder er oder die Schwester Marianne haben für eine der späteren privaten Aufführungen in dem Gasthofe zweiten Ranges, wo die Familie Ersparnisse halber wohnte, das Arrangement hergestellt. Die Wunderkinder hatten den Reiz der Neuheit verloren. Mozarts aber mußten das Reisegeld verdienen, nachdem durch Krankheit und Warten die Einkünfte der ersten Konzerte verbraucht waren. Man behalf sich, Vater und Sohn geigten; Nannerl saß am Flügel; die charakteristischen Farben der Bläser fallen weg. Wolfgangs Enttäuschungen beginnen früh.

## Einige Ausſprüche ernſter Art von Hans von Bülow.

Ich kenne nur eines, was Selbſterhebung über unabwendbares Leid, unerſetzlichen Verluſt verleiht: Unterordnung der Perſonen unter Ideen. Lebt man für letztere, ſo iſt man gefeit gegen alle Schickſalsſchläge.

*

Bei Gelegenheit der Beurteilung eines mehr nach Originalität Ringenden als damit Begabten äußert ſich Bülow: „Was gebräuchlich, iſt aus dieſem Grunde noch nicht immer verbraucht. Was an einer Stelle in einer beſtimmten Verbindung mit Vorangehendem und Folgendem trivial, ja ans Gemeine ſtreifend erſcheint, kann unter anderen Bedingungen ſich als das Schönheitsgefühl nicht verletzend rechtfertigen. — Der Unterſchied des Gewöhnlichen vom Un- und Außergewöhnlichen iſt ein immanenter; Hieroglyphen ſchaffen den Geiſt ſo wenig, als die Buchſtaben des Alphabets ihn töten. Die Sprache Juvenals hat ihre grammatiſchen Regeln, wie die des Horaz; der Reiz. den ſie auf uns ausübt, iſt kein willkürliches Erzeugnis; der Prozeß des Gewordenſeins liegt klar vor Augen.

*

Wie die richtige Formulierung eines Problems ſchon die halbe Löſung desſelben genannt werden kann, ſo iſt die deutliche Klarlegung einer ſchändlichen Situation ſchon der halbe Weg zur Befreiung daraus.

*

„Stimmung abwarten“, das iſt eigentlich ein Vorurteil: Carpe horam heißt's. Auch Stimmung will aktiv erobert, nicht paſſiv gewonnen werden. Und aufs Packen, auf die Geſchloſſenheit der Hirnfinger kommt's lediglich an, daß die Stunde willfährig wird. Freilich die disponierenden Nebenmenſchen beengen den proponierenden ſo hemmſchuſterlich!

*

Ich habe nur das Recht, Wagner ſolche Propoſitionen zu machen, bei denen ein Gewinn für ihn „herausſchaut“. Mit dem Deutſchtum, das die Toten beſingt und befeſtfrißt, die Lebenden beſchimpft und verhungern läßt, habe ich nichts zu tun.

*

Suchen Sie die Melancholie ein wenig zu beherrſchen, ſtatt ihr zu unterliegen! Das Sichgehenlaſſen in der Sentimentalität (ſpezifiſch deutſches Unweſen) hat ſein Gefährliches; die Empfindelei tötet mit der Zeit die wahren Empfindungen.

*

Bülow, „Herr Profeſſor“ genannt, runzelte die Stirn: „Wenn Sie mich gründlich beleidigen wollen, gnädige Frau, ſo nennen Sie mich nur gleich Hofpianiſt.“

Den Titel „Generalmuſikdirektor“, in den ſiebziger Jahren noch eine Seltenheit, den Bronſart in Hannover für Bülow erwirken gewollt, lehnte er kategorich ab; es läge ihm nur an „ſachlicher Befriedigung“.

— Ob dieſe „Sachlichkeit“ nicht der „Neuen“ vorzuziehen wäre!

## Zur Wertbeſtimmung von morgen- und abendländiſcher Muſik.

Die neue Zeit, unter Führung von Männern ſtehend, die alles auszugleichen ſuchten, hat auch die Relativierung der Wertbegriffe von morgen- und abendländiſcher Muſik ausgeſprochen, den deutſchen Muſikern alſo zu beweiſen geſucht, daß zwiſchen unſrer und der Muſik exotiſcher Völker nur Artunterſchiede, nicht aber ſonſtige beſtünden. Der Einbruch von Jazz u. dgl. und ſeine ſogar ſyſtematiſche Pflege gerade in Deutſchland führt ſich, zu einem Teil wenigſtens, auch auf dieſes Ausgleichungsverfahren zurück. Wiſſenſchaftlicher Wortführer dieſer Beſtrebungen iſt in erſter Linie Prof. Dr. Curt Sachs an der Univerſität Berlin, der durch ſein

umfangreiches Schrifttum gerade auch in dem Sinn einflußreich geworden ist, als die jungen Leute für ihre heutigen Musikexamen Veröffentlichungen dieses Mannes heranziehen müssen. In seiner „Vergleichenden Musikwissenschaft" stoßen sie da z. B. auf den zusammenfassenden Satz: „In Europa, Trägerin allen musikalischen Wachstums, bleibt die Mehrstimmigkeit außerhalb unseres Erdteils eine unfruchtbare Nebenerscheinung. Hierin und nur hierin — von uns gesperrt — liegt der Wesensunterschied von morgen- und abendländischer Musik. Die Mehrstimmigkeit hat uns zu Palestrina, Bach und Beethoven geführt und sie hat unser Können und Empfinden für Melodie (sic!) und Rhythmus geschwächt. Sie ist unser Fluch und unser Segen geworden."

Da habt ihr's! Wären wir doch bei orientalischer Melodik und Rhythmik geblieben und hätten diese ausgebildet! Dann gäb's nur Segen, und unser Gefühl für Melodik und Rhythmik wäre nicht abgestumpft, wir sängen dann unser Hallelujah auch zur Zufriedenheit von Herrn Sachs, ohne Fluch, uns allen, allen zu Segen! Schade, wirklich schade!

Aber weg mit dem Spaß! Wir deutschen Musiker müssen wirklich bitten, uns in das „Uns" nicht einzubeziehen, und zwar aus dem sehr einfachen, Herrn Sachs aber allem nach völlig verschlossenen Grunde, weil sich für uns die abendländische Musik noch in ganz anderer, tiefstgehender Weise von der morgenländischen unterscheidet. Wir wissen nämlich und fühlen's immer wieder, daß unsere Musik zu allem hin auch eine im höchsten Sinne geistige Kunst ist, ihre wunderbare Entwicklung nur auf geistig-seelischem Grunde verständlich wird, sie denn auch von hier aus, bei diesem Kampf ums Geistige, zu einer wahrhaft symbolischen werden konnte, zu etwas also, wovon die ganze orientalische Musik nichts weiß. Unser wunderbares Tonsystem, das zu jedem Ton, jedem Akkord, jedem Rhythmus, der Benützung jedes Instruments usw. innere Beziehungen zu geben vermag — in der Hand echter Meister natürlich —, unser ganzes Tonsystem ist ein Ergebnis der besonderen Art des abendländischen Menschen in seinem Verhältnis zum Ton, zur Musik. Und wenn im letzten Jahrzehnt dieses wunderbare Tonsystem zerbrochen und durch eines ersetzt werden sollte, das — ob mehrstimmig oder nicht — verzweifelte Ähnlichkeit mit orientalischen Systemen hatte, so wissen wir ja schon lange zur Genüge, wem wir dieses Geschenk zu verdanken haben; Musikern nämlich, denen ja allerdings unser Tonsystem zum Fluch geworden ist, weil sie sich in diesem, als ihrem innersten, nicht abendländischen Wesen fremd, nicht mehr zurecht fanden. Also, Herr Prof. Sachs, der Fluch, von dem Sie reden, ist keine abendländische, sondern eine ausgeprägt morgenländische Angelegenheit. Verwirre und zersetze man unsre deutsch-abendländischen Musiker nur nicht fortwährend morgenländisch, dann werden sie sich in unserem Tonsystem schon wieder zurechtfinden und seinen Segen wieder in aller Stärke fühlen, über den Fluch aber als einen sehr schlechten Witz mitleidig lächeln.

## Ein unbekannter Brief B. Genellis.

Mitgeteilt von Seb. Röckl.

Als Bewohner der Villa Briennerstraße 21 war Richard Wagner Nachbar des Grafen Schack, dessen Gemäldegalerie er häufig besuchte. Vor allem betrachtete er eingehend die Bilder Genellis, den er in Leipzig persönlich kennen gelernt hatte, und dessen Gemälde, wie er Schack erzählte, bedeutenden Einfluß auf seine eigene Kunst geübt hätten.

Als sich Ludwig II. durch die gegen Wagner ins Werk gesetzte Hetze gezwungen fühlte, diesen zu bitten, er möge auf einige Monate München verlassen, wollte er außer seinen schmerzerfüllten Briefen durch eine besondere Gabe dem Freunde die Fortdauer seiner Ergebenheit beweisen: er ließ bei Genelli anfragen, ob er geneigt wäre, vier Aquarelle zum „Ring des Nibelungen" zu malen. Der Künstler sagte zu. Als ihn aber Kabinettsekretär Pfistermeister um Angabe des Preises für diese Schöpfungen bat, schrieb er nach reiflicher Überlegung folgenden Brief:

Euer Hochwohlgeboren.

Da Seine Majeſtät der König zu wiſſen verlangt, wieviel das Honorar für jedes der vier Aquarellbilder der Nibelungenoper R. Wagners betragen könnte — ſo würde wohl ein Honorar von 500 Thl. für jedes Bild, als ein dieſer Arbeit angemeſſenes ſein.

Da ich aber bei näherer Betrachtung dieſer Aufgabe mir ſagen mußte, daß ich eigentlich mit meiner Kunſtrichtung nicht für dieſen Vorwurf paſſe, ſo muß ich Seine Majeſtät ganz untertänigſt erſuchen, geruhen zu wollen, mich derſelben (ſo ehrend ſie auch iſt) allergnädigſt zu entheben.

Mich Ihnen Herr Staatsrat hochachtungsvollſt empfehlend, habe ich die Ehre zu ſein

Dero ganz ergebenſter

Weimar den 30. Dezember 1865. B. Genelli.

## Ein unbekannter Brief Franz Liſzts an Felix Mottl.

Mitgeteilt von Seb. Röckl.

Sehr geehrter lieber Freund!

Sie haben eine edle künſtleriſche Tat getan: die Rehabilitierung der reizenden Oper von Cornelius „Barbier von Bagdad". Ich wüßte kaum eine andere komiſche Oper von ſo vielem feinen Humor und Geiſt. Dieſer Champagner hat mousse und vortrefflichen Gehalt.

Die einaktige Faſſung ſcheint mir die günſtigſte. So wie in Karlsruhe ſoll ſie auch fernerhin anderwärts gelten. Schreiben Sie hierüber an Hans Richter! Der „Barbier von Bagdad" könnte vielleicht in einem Akt Repertoire-Oper in Wien werden und dann wieder nach Weimar zurückkehren, wo man ſich vormals bei der erſten Aufführung ſchwer verſündigt hatte[1].

Freundſchaftlichen Dank und ſtets ergebenſt

8ten Febr. 84 Budapeſt. F. Liſzt.

## Zum 20. Todestag Wilhelm Bergers.

Am 15. Januar ſind es 20 Jahre, daß der Komponiſt Wilhelm Berger aus dem Leben ſchied. Die deutſche Muſikwelt hat allen Anlaß, dieſes Tages in dem Sinne zu gedenken, daß ſie ſich zu Herzen führt, was dieſer Meiſter in ſeinen über hundert Werken der deutſchen Muſik geſchenkt hat. Obwohl eine kleinere Anzahl Geſangswerke einen feſten Beſtandteil der Programme von gemiſchten und Männerchören bilden, wird Berger viel zu wenig gekannt, und zwar — denn wir wollen gleich den eigentlichen Grund angeben — ſeiner innerlichen Natur wegen, die, abhold aller rauſchenden Vorkriegspracht, mit dem damaligen Zeitgeiſt keineswegs paktierte, ſondern ſich in echteſter Weiſe treu blieb. Für Berger lag das Ideal der Kunſt in der Schönheit, einer charaktervollen, verinnerlichten Schönheit, auf der — und das iſt überaus bezeichnend für ſie — ein Schimmer von Wehmut liegt. Niemand wird behaupten wollen, daß für dieſe Art Schönheit die Vorkriegszeit die nötigen feinen Sinne beſaß, und ſo wird es erklärlich, daß zu Lebzeiten des Komponiſten von ſeinen Werken viel zu wenig haften blieb, zumal Berger ganz und gar nicht zu den Männern gehörte, die irgendwie, ſei es ſelbſt oder durch Freunde, die Werbetrommel zu rühren verſtanden. Dieſe Art deutſcher Komponiſten wäre, weil denn doch alles zuſammenhängt, anders, wenn ſie es eben könnte. Bei ihnen heißt es lediglich: Wir geben unſer Beſtes, möge es nun ganz aus ſich ſelbſt wirken. Und das iſt, zumal in unſrer Zeit, zu wenig. Mit dieſer perſönlichen Zurückhaltung hängt auch zuſammen, daß ein nicht unbeträchtlicher Teil von Bergers Werken — von ſeiner in Berlin lebenden Witwe mit Liebe betreut — ſogar ungedruckt geblieben iſt, Werke ſelbſt aus ſeinen letzten

[1] Bei der erſten Aufführung am 15. Dezember 1858 unter Liſzts Leitung war das Werk unter verletzendem Lärmen abgelehnt worden.

Jahren, u. a. eine Bläser-Serenade für 12 Stimmen, weiterhin aber auch Orchester-, Kammermusik- und Chorwerke. Eine ebenso schöne wie dankbare Violonello-Sonate hat dieser Tage der Seingräber-Verlag erscheinen lassen, und es sei den deutschen Verlegern der Nachlaß Bergers möglichst nahe gelegt. Von seinen Orchesterwerken dürften die Variationen und Fuge in f-moll op. 97 vielleicht sein persönlichstes sein, ein teilweise geradezu ergreifendes Werk und hinsichtlich Aufbau und Mannigfaltigkeit des Ausdruckes zum Allerbesten zählend, was wir auf diesem Gebiet besitzen. Bedeutung und Eigenart dss Werkes ist auch damals, zur Zeit zahlreicher Erstaufführungen — auch Nikisch brachte es im Gewandhaus —, wohl erkannt worden, zu den notwendigen Wiederholungen kam es aber nicht. Vor etwa sechs Jahren hat ein Dirigent in der Provinz — E. Barth in Zeitz, jetzt in Flensburg — ein zweitägiges, wohlgelungenes Berger-Fest gegeben, an dem außer Chorwerken vor allem auch eine der beiden Sinfonien zur Aufführung kam. Unsern berühmten Dirigenten, die sich heute wieder mehr denn je auf die „klassische" Linie zurückziehen, sei auch der Name Berger recht angelegentlich ins Ohr gerufen, zumal die Zahl reiner Orchesterwerke nicht groß ist. Größer ist die der Kammermusikwerke, bedeutend die der Lieder, von Chören und von Chorwerken mit Orchester, auf welchem Gebiet Berger eine besondere Stellung einnimmt. Möge also der 20. Todestag dieses hochbedeutenden Komponisten nicht ungenutzt vorübergehen.

## Randglossen zum Musikleben.

Von Fritz Stege.

Jaromir Weinberger, der Komponist des dudelsackpfeifenden Schwanda, dessen neueste Oper „Die geliebte Stimme" in München wegen der tschechischen Tonfilm-Attentate einstweilen zurückgestellt wurde, beklagt sich im „Hamburger Fremdenblatt" über die ihm unverdient scheinende Zurücksetzung. Er ist im Irrtum, wenn er schreibt: „selbst im Kriege geschah es nicht, daß der Hof die Aufführung eines Opernwerkes verboten hätte, dessen Komponist einer mit Deutschland im Kriege stehenden Nation angehörte". Denn während des Krieges wurde in Berlin kein Puccini, kein Mascagni und Leoncavallo aufgeführt. „Zwölf Jahre nach dem Kriege ist es geschehen, daß aus einem Opernwerk ein Politikum und eine Oper von Janacek und mir an den reichsdeutschen Bühnen verboten wird." Weinberger täte gut daran, seinen eigenen Landsleuten die Schuld zu geben und nicht deutsche Bühnen zur Verantwortung zu ziehen, die nur eine betreffende Gegenmaßnahme ergriffen haben. Im übrigen besitzen andere deutsche Theater ein weniger ausgeprägtes Nationalbewußtsein. Ein hohes „Nationaltheater" in Mannheim hat sich nicht geschämt, trotz Widerspruchs der Lokalpresse eine Première von Janacek anzusetzen.

## Buntes Allerlei.

Wie der Berliner „Vorwärts" mitteilte, ist die Hälfte der erwerbslosen Musiker aus der Arbeitslosenversicherung bereits ausgesteuert. Von den 2500 in Berlin arbeitslos gemeldeten Berufsmusikern beziehen 1250 Arbeitslosen-Unterstützung, 650 werden von der Krisenfürsorge, 250 durch die Wohlfahrt betreut und 350 erhalten überhaupt keine Unterstützung mehr. — Ähnlich liegen die Verhältnisse in anderen deutschen Großstädten. In Hamburg beispielsweise sind 1100, in Köln 500 erwerbslose Musiker gemeldet. — Von 12 000 Kinomusikern sind 6000, also rund die Hälfte, erwerbslos geworden. — Wie kann das Elend gemildert werden? Durch Ausschaltung der überall entstandenen nebenberuflichen Konkurrenz, die wie Pilze aus der Erde schießt und gegen die der Berufsmusiker ohne behördlichen Schutz wehrlos ist. So hat zum Beispiel das Provinzialschulkollegium in Brandenburg auf Veranlassung des Präsidenten des Landesarbeitsamtes angeordnet, daß das gewerbliche Musizieren von Schulorchestern mit Ausnahme von Schulfeiern eingestellt wird. Ein Zeichen der Zeit sind die von Arbeitsämtern zusammengestellten Orchester erwerbs-

loſer Muſiker, wie z. B. in München. Neben den beamteten Nebenberuflern innerhalb der Muſiker bedeuten die Ausländer die ſchwerſte Konkurrenz. Auch hier plädiert das Landesarbeitsamt Brandenburg in einem Aufruf für unbedingte Einſchränkung der Beſchäftigung ausländiſcher Muſiker auf ein Mindeſtmaß. Und der Berliner „Herold" bietet in ſeinen Tagesgloſſen folgende bittere Bemerkung: „Ein Berliner Muſiker hat ſich vor einigen Tagen wegen Nahrungsſorgen aus dem Fenſter geſtürzt und ſtarb daran. Von einem der vielen ausländiſchen Muſikmacher, die in Berlin arbeiten, hat man ſo etwas noch nie gehört."

* * *

Das Landesarbeitsamt Brandenburg hat mit Rückſicht auf die wirtſchaftliche Lage der deutſchen Muſiker die Beſchäftigung ausländiſcher Muſiker verboten. Dieſe dürfen in Zukunft nur noch beſchäftigt werden, wenn ein dringendes wirtſchaftliches oder künſtleriſches Bedürfnis vorhanden iſt oder zwiſchenſtaatlich Vereinbarungen nach dieſer Richtung vorliegen.

Das Arbeitsamt in Frankfurt a. M. beſchritt im gleichen Sinne einen originelleren Weg. Es führte den Caféhausbeſitzern und anderen Intereſſenten vier aus beſchäftigungsloſen Frankfurter Muſikern zuſammengeſtellte Kapellen vor und bewies mit dieſen, daß der übertriebene Import ausländiſcher Künſtler, der in Frankfurt beſonders üblich iſt, nicht nur ſozial, ſondern auch künſtleriſch ungerechtfertigt iſt. Einige Caféhausbeſitzer verpflichteten ſich bereits, in den nächſten Monaten nur heimiſche Muſiker einzuſtellen, wenn die Verpflichtungen gegenüber den Ausländern abgelaufen ſind.

Bleibt zu wünſchen, daß dieſe Beiſpiele überall Nacheiferung erwecken und daß, wenn ſchon unvermeidlich, dann nur Muſiker ſolcher Staaten zugelaſſen werden, in denen zum mindeſtens im gleichen Prozentſatz auch deutſche Muſiker Beſchäftigung haben.

* * *

Unliebſames Aufſehen erregte in der Tagespreſſe eine Entſchließung des Rheiniſchen Sängerbundes, der eine Herabſetzung des Dirigentenhonorars vorſchlägt. Es heißt da u. a. wörtlich: „Der ‚Rheiniſche Sängerbund' richtet an alle Chorleiter die herzliche Bitte, der infolge der wirtſchaftlich ſchweren Zeit in allen Geſangvereinen hervorgerufenen finanziellen Notlage in entſprechendem Maße Rechnung zu tragen. Nachdem ſchon zahlreiche Chorleiter in anerkennenswerter Weiſe für die Dauer der großen Erwerbsloſigkeit auf einen Teil ihres Honorars und auf die Vergütungen für die größeren Konzerte überhaupt verzichtet haben, bittet der ‚Rheiniſche Sängerbund' auch die übrigen Chorleiter dringend, im Intereſſe einer ungefährdeten Fortführung der gemeinſamen Arbeit, dieſem Beiſpiel zu folgen. Dieſes Vorgehen des ‚Rheiniſchen Sängerbundes' dürfte auch in anderen Gauen des Deutſchen Sängerbundes bald Nachahmung finden. gez. W. Mirbach." — Mit Recht wird dieſer Standpunkt des Rheiniſchen Sängerbundes in dem „Fränkiſchen Kurier", in den „Münch. Neueſte Nachrichten" uſw. gebührend kritiſiert. Mit aller Entſchiedenheit muß zugunſten der ſo überaus notwendigen ernſten, zielbewußten künſtleriſchen Arbeit unſerer Chordirigenten ein derartiger Vorſchlag zurückgewieſen werden, der die Dirigententätigkeit geradezu auf das Niveau bloßer Liebhaberei herabdrückt. Und ſehr richtig bemerkt der „Fränkiſche Kurier": „Gerade in dieſer Zeit größter wirtſchaftlicher Not iſt es ein verhängnisvolles Vorgehen gegen die Intereſſen der berufstätigen Muſikerſchaft, in breiter Öffentlichkeit von Köln herab die Chorleiter zu unentgeltlicher Arbeit aufzufordern. Die mächtige und für unſer deutſches Muſikleben ſo außerordentlich wichtige Organiſation, der ‚Deutſche Sängerbund', würde ſozuſagen im Propellerwagen dem Dilettantismus entgegenſteuern, wenn dieſe höchſt bedenkliche Entſchließung des ‚Rheiniſchen Sängerbundes' auch in den übrigen Gauen des ‚Deutſchen Sängerbundes" zur Durchführung käme."

* * *

Im Verlauf eines Auffatzes über „Probleme des Urheberrechts" tritt Ernst Křenek für den Ausgleich zwischen den Einkünften ein, die durch die Tantièmen ernster Kunst und Unterhaltungsmusik erzielt werden. Er weist darauf hin, daß schon heute ein Teil des Überschusses, der aus den Aufführungen „leichter" Musik erzielt wird, dazu dient, um das klägliche Los ernster Autoren zu lindern. Freilich verkennt Křenek nicht die Gefahren, die sich aus einer derartigen wirtschaftlichen Abhängigkeit der ernsten Musik von der heiteren ergeben. Um dies zu vermeiden, müßten die Abgaben nicht von dem Komponisten, sondern von dem Verbraucher erhoben werden, und eine gesetzliche Regelung solle eine derartige Kulturabgabe zur Pflicht machen. — Dieser Vorschlag erscheint einleuchtend, sofern sich aus der praktischen Durchführung nicht erneute Schwierigkeiten ergeben werden. Daß diejenigen Leute, die das ernste Konzert fliehen und sich in seichten Vergnügungslokalen wohl fühlen, eine wenn auch geringe Kultursteuer zahlen, die wiederum der ernsten Kunst zugute kommt, ist nicht mehr als recht und billig. — Um aber die Aufführungsmöglichkeiten ernsthafter neuerer Kunstwerke nicht nahezu völlig zu unterbinden, ist eine Reduzierung der Aufführungsgebühren dringend notwendig! In mehr als einem Falle werden neuzeitliche Werke nur deshalb nicht berücksichtigt, weil Tantièmen in einer Höhe bis zu hundert Mark für einmalige Aufführungen größerer Kammermusikwerke verlangt werden. Wie verträgt sich das mit der wirtschaftlich geschwächten Position unseres Musiklebens?

Theaterintendanten und Tonfilm.

Im „Film-Courier" nehmen bekannte Persönlichkeiten der Opernwelt Stellung zum Tonfilm. Der Intendant der Städtischen Theater zu Chemnitz, Hanns Hartmann, steht auf dem Standpunkt, daß der „aus Kassengründen notwendige Kitsch" nur dazu beiträgt, die Abwanderung zum Theater zu vermehren, denn selbst der sentimentalste Mensch werde auf die Dauer von dem gegenwärtigen Charakter des Tonfilms gelangweilt. Insofern kann also der Tonfilm dem Theater nur förderlich sein. Weiten Kreisen würde die Lust am Theater, das Interesse für das Wort, den Gesang wiedergegeben. „Als Ersatz für das lebendige Theater ist der Tonfilm natürlich in keiner Weise zu werten. Im Publikum wird sich die Sehnsucht nach dem unmittelbaren Erlebnis einstellen, das ihm das Theater vermittelt." — Ähnliche Anschauungen äußert Dr. Hans Schüler, Intendant der Königsberger Oper: „Es ist wohl mit Sicherheit anzunehmen, daß der Tonfilm, je weiter er sich technisch vervollkommnet und je mehr gute Autoren sich seiner annehmen, mit der Zeit eine immer bedrohlichere Konkurrenz für den stummen Film wird. Was aber das trotz des Films dem Theater treu gebliebene Publikum im Theater sucht, nämlich den lebendigen Menschen auf der Bühne, findet es im Tonfilm auch nicht. Denn ob dieser Mensch nun nur agiert oder dazu spricht, ist schließlich gleichgültig. Die dem Theater eigene, intensive Wirkung von Mensch zu Mensch bleibt auch im Tonfilm aus."

Der deutsche Opern-Winter 1929/30.

Eine Statistik über die Opern-Aufführungen der deutschen Bühnen in der Spielzeit 1929/30 vermittelt folgendes Bild: Insgesamt wurden 260 verschiedene Opern aufgeführt, davon 25 zum erstenmal in Deutschland. Deutsche Opern-Komponisten kamen mit 6400, ausländische mit 5900 Werken zur Aufführung. An erster Stelle stand wiederum Wagner. Verdi hat mit 1400 Aufführungen gegen die Spielzeit 1928/29 ein wenig gewonnen. Auch Puccini ist mit 945 Opern im Ansteigen begriffen. Opern von Mozart jedoch wurden nur 820 mal gegeben, während in der vorletzten Spielzeit seine Werke 1100 mal auf dem Programm standen. Bizets beliebte Oper „Carmen" hatte 100 Aufführngen weniger zu verzeichnen als im letzten Spieljahr. Ebenso wurden Richard Strauß' Werke nur 497 mal gespielt, während es im letzten Spielplan über 590 Aufführungen gab. In der „neuen Musik" stand Křenek mit 113 Aufführungen an zweiter Stelle.. Jedoch haben auch seine Werke nicht die Zahl der

vorigen Spielzeit (230) erreicht. Ebenso hat Hindemith mit 87 Opern-Aufführungen (gegen 94) verloren. Es folgen Weill mit 24 (93), Strawinski mit 22 (37) Aufführungen. Max Brand hat durch seinen „Maschinist Hopkins" mit 120 (statt 14) Aufführungen sogar Křenek übertroffen. Schönberg wurde 9 mal (4) gespielt, Alban Berg 40 mal (13) und der Franzose Milhaud 28 mal (0).

Die Zahl der Theater in Deutschland.

Nach einer neuen Statistik gibt es in Deutschland zur Zeit 293 Theater. Von ihnen sind 196 gemeinnützige Bühnen. 77 Theater sind im Privatbesitz, 25 sind Wanderbühnen. Die meisten Bühnen werden durch Subventionen des Staates oder (in überwiegendem Maße) der einzelnen Städte unterstützt.

# Musikberichte und kleinere Mitteilungen.

## BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

*Bühnenwerke:*

Carl Friedrich Pistor: „Der Alchimist" (Kiel).
Edgar Istel: „Wie lernt man lieben?", komische Oper (Duisburg, 31. Januar).
Wilhelm Kempff: „König Midas", einaktige komische Oper (Königsberg i. Pr.).

*Konzertwerke:*

Joseph Haas: „Hymne an das Licht", f. Männerchor (Mannheim).
Ernst Fischer: Sinfonie d-moll (Berlin).
Siegfried Walther Müller: Partite e Fuga sopra „Jesu, meine Freude" (Friedrich Högner).
Joh. Nep. David: Präambel und Fuge d-moll (Friedrich Högner).
Joh. Nep. David: Choralpartiten für Orgel (Friedrich Högner).
Hermann Ambrosius: Motette a cappella über den 96. Psalm (Jena).
Felix Weingartner: Sechs kleine Orchesterstücke (Frankfurt a. M.); Sinf. Dichtung „Der Frühling" (Aachen); Hymnus „An die Schweiz" (Basel).

## STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

*Bühnenwerke:*

J. de Lara: „Die drei Masken", Musikdrama in vier Akten (Mülhausen).
Gaëtano Marziali: „Saturnalien", Oper aus dem alten Rom (Bologna).
Konradin Kreutzer: „Die Alphütte", Oper in 1 Akt, aufgefunden in Donaueschingen; der Text wurde in Karlsruhe entdeckt. Es handelt sich um eine Arbeit aus Kreutzers Kapellmeisterzeit in Stuttgart (aufgef. in Freiburg i. B.).
Manfred Gurlitt: „Soldaten" (Düsseldorf).
Antonio Modarelli: „Sakuntala" (Augsburg).
Wolfgang Jacobi: „Die Jobsiade", ein Rundfunk-Hörspiel (Berlin).
Pick-Mangiagalli: „Küsse und Keile" komische Oper, und
Ildebrando Pizetti: „Fra Gherardo" (Reichsdeutsche Uraufführung) und
E. Chabrier: „König wider Willen" (Stadttheater Hamburg).
Karol Rathaus: „Fremde Erde", Oper in vier Akten (Linden-Oper, Berlin).

*Konzertwerke:*

Tibor Harsanyi: „Aria, Cadence, Rondo" für Violoncello und Orchester (Königsberg).
Joseph Haas: „Die Linien des Lebens", Männerchor-Motette (Berlin).
Manio di Veroli: Konzert f. Violoncello mit Orch. (Baden-Baden).
Hermann Wunsch: Messe für Männerchor, Soli, Orchester, Orgel (Nürnberg).
Arthur Honegger: Musik zu „Phaedra", nach dem Schauspiel von d'Annuncio (Winterthur).
Karl Schadewitz: Chorlieder nach alten deutschen Weisen f. Kinder- und Männerstimmen und kl. Orch. (Würzburg).
Paul Hindemith: „Konzertmusik für Klavier, Blechbläser und Harfen" (Chicago).
Wilhelm Forck: Lyrische Suite f. Klav. (Berlin).
Richard Greß: „Herbst", Liederzyklus f. Ges., Flöte, Klavier (Münster i. W.).
Siegfried Walther Müller: Sonatinen und Suite f. Klavier (Berlin) und Viola-Sonate (Leipzig).
Otto Frickhoeffer: Drei Choralvorspiele für Orgel (Düsseldorf).
K. Szymanowski: „Veni creator", Kantate f. Sopransolo, Chor u. Orch. (Warschau).
Karl Hoyer: Kanonische Variationen über den Choral „Nun bitten wir den heiligen Geist" für Orgel (Friedrich Högner).

Günter Raphael: Präludium u. Fuge G-dur f. Orgel (Friedrich Högner).
Alvin Kranich: Fantasie-Ouv. zu H. v. Kleists „Robert Guiskard“ (Naumburg a. S.).
A. A. Knüppel: Requiem op. 25 f. Soli, gem. Chor, Orch., Orgel u. Harfe (Westd. Rundfunk, Köln).

*PARISER UR- bzw. ERST-AUFFÜHRUNGEN im IV. Vierteljahr 1930:*

T. M. Spelman: „Litanies“, Cantate.
Elsa Barraine: Lieder.
Mihalovici: „Cortège divin“.
G. Hüe: Mélodies (Uraufführung).
Marcel Laisné: „Israël captif“, Symph. Dichtung (Uraufführung).
de Bréville: „Poème dramatique“ (Uraufführung).
Max Reger: „Suite romantique“.
Rocca: „La Cella Azzura“ (Uraufführung).
J. Kuhnau: „Jacob's Hochzeit“ f. Clavecin.
Paul Pierné: „Masques de Comédie“, Symph. Dichtung (Uraufführung).
Ph. Gaubert: „Poème basque“ (Uraufführung).
Erich Satie: „Jack in the box“, Orch. Milhaud.
Ives Dautun: „Les amours frelatés“.
Pendleton: „Three songs“ (Uraufführung).
Hindemith: Violinsonate op. 11 Nr. 1.
Boh. Martinu: Violinsonate (Uraufführung).
Tansmann: Suite f. 2 Klaviere (Uraufführ.).
Bagot: „Andante funèbre“ für Orgel.
Glasunow: „Carnaval“, Ouverture (Urauff.).
Rachmaninoff: „Glocken“, Poème für Orch., Chor und Solisten op. 35.
Tansmann: Trio-Serenade.
Beh. Martinu: 5 kurze Stücke.
Sanguet: „La chatte“, Suite.
Guillon-Verne: „Poème des Iles“, Symph. Esquisen (Uraufführung).
Loeffler: Cantique Hl. Franziskus.
Fromaigeat: 3 Lieder ohne Worte für Sopran u. Orch. (Uraufführung).
Andrzejowsky: Burlesque (Uraufführung).
Jarecki: Lieder (Uraufführung).
Fitelberg: Streichquartett.
Inghelbrecht: „Sinfonia breve“ (Uraufführ.).
Janacek: „Belvedere“ (Orch.).
Rachmaninoff: Viertes Klavierkonzert.
Campra-Dandelot: Violinstücke.
Ibert: Divertissement (Orch.-Uraufführung).
Jean Cras: „Trois Noëls“ (Uraufführung).
Milhaud: Vierte Symphonie.
Gaillard: „Blue“ (Uraufführung).
Lourié: „Little chamber music“ (Uraufführ.).
Bondeville: „Le bal du pendu“. Orchester (Uraufführung).
de Seroux: „L'homme des foules“ (2 Orchester-Uraufführungen).
Milhaud: Konzert für Schlaginstrumente und Orchester (Uraufführung).
Tomasi: Dans de rêve (Uraufführung).
Cellier: Poèmes für Orchester (Uraufführung).
Markevitsch: Concerto grosso (Uraufführ.).
Boher: „Fischer“ für Männerchor.
Dupérier: „Images d'Epinal“ (Uraufführung).
Rimsky-Korsakoff: „Die Zarenbraut“ (Pariser Erstaufführung in der russischen Oper-Zeretelli).
Prokofieff: Vierte Symphonie (Europ. Uraufführung).
Alban Berg: „Lyrische Suite“.
A. v. Webern: Streichquartett.
Dupérier: „Images d'Epinal“ (Uraufführung).
Delannoy: Streichquartett E-dur.
Gortschakoff: 5. Klaviersonate.
Guy Moreau: „Conte lyrique“ (Uraufführung).
Strawinsky: 2. Klavierkonzert.
Caffado: Cellokonzert.
Bolfène: „Les cités maudites“ (Uraufführung).

# MUSIKFESTE UND FESTSPIELE.

## REFORMBEWEGUNGEN IN DER KATHOL. KIRCHENMUSIK.

### Arbeits- und Festwoche der Internationalen Gesellschaft für kathol. Kirchenmusik zu Frankfurt a. M.

Von Dr. Hugo Löbmann, Leipzig.

Diese Gesellschaft hat sich gegründet vor Jahresfrist, als Folge der Anregungen auf der Festwoche für kathol. KM. im Sommer 1927. Dieser Zusammenschluß ging letzten Endes aus von Franz Baum, Frankfurt und Rektor Johannes Hatzfeld, Paderborn. In dem als Komponist rühmlich bekannten Professor Joseph Haas an der Münchner Akademie für Tonkunst, sicherten sich die genannten Freunde der KM. den musikalischen Berater. Es gelang dieser an sich kleinen Gruppe in verhältnismäßig kurzer Zeit angesehene und einflußreiche geistliche Würdenträger und Regierungsmänner für ihre internationalen Kulturbestrebungen zu gewinnen. Den Vorsitz des „Ehrenausschusses“, bestehend aus 29 Mitgliedern, übernahm der derzeitige Oberpräsident der Rheinprovinz Dr. h. c. Fuchs, Coblenz. Die Stadtverwaltung von Frankfurt

zeigte für die Bedeutung dieser in der Tat internationalen Zusammenarbeit daselbst reiches Verständnis und bewies auch in der Folgezeit weitestgehendes Verständnis. Daher spielte sich das kirchenmusikalische Leben dieser bedeutungsvollen Tage in einem unerwarteten großen äußeren Rahmen ab.

Man hatte im Lauf des Jahres modern gehaltene kirchenmusikalische Arbeiten eingefordert. Unter den mehr als 600 (!) eingelaufenen Werken traf der internationale 23-gliedrige Musikausschuß (unter Vorsitz von Joseph Haas) eine Auswahl von 90 Werken. Ein kleiner Teil davon enthielt altklassische Vokalmusik. Desgleichen ward dem altchristlichen Choral eingehendstes Interesse gewidmet. Nicht weniger als 51 Vertreter der ausgesprochen modernen KM. kamen, zum Teil mehr als das eine Mal, zum Wort. Vertreten waren: außer Deutschland mit 24 Komponisten, Österreich, Ungarn, die Schweiz, Frankreich, Holland, Belgien, Italien und die Vereinigten Staaten. 17 Chöre (darunter die Domchöre von Aachen unter Theodor Rehmann) — Frankfurt (unter Karl Hartmann) — Köln (unter Johannes Mölders) — und München (unter Ludwig Berberich) hatten sich in diese übergroße Arbeit geteilt. Dabei ist zu beachten, daß die zugewiesenen Werke eine völlige musikalische Umschichtung vom Dirigenten wie auch vom Sängerchor erforderten. Es machte sich notwendig, daß viele Proben erst in Frankfurt (des mitwirkenden Orchesters wegen) gehalten wurden. Der Fernerstehende macht sich von der geleisteten Vorarbeit (ganz abgesehen von den Aufführungen selbst), wohl kaum einen rechten Begriff. Die Beteiligung — auch vonseiten der ansässigen Musikfreunde — war sehr groß ...

Zur Zeit steht das Interesse für den altchristlichen Choral, dieses musikalische Wunderwerk aus den Frühlingstagen der abendländischen Musik als solcher, im Vordergrund des katholischen kirchenmusikalischen Interesses. In dieser Hinsicht haben vor allem die kunstsinnigen B e n e d i k t i n e r staunenswerte Pionierarbeit die letzten Jahre geleistet. Der rühmlich bekannte Abt zu Gerleve (bei Münster i. Westf.) Dr. h. c. R a p h a e l M o l i t o r, hatte es gewagt, innerhalb von wenigen Tagen einen S ä n g e r c h o r von über 3000 (!) katholischen Männern soweit zu unterrichten, daß sie am Sonntag, den 19. Oktober, gleichsam als Einleitung zur großen Tagung, die zehnte Choralmesse mit den 6 Hauptteilen des Ordinarium frei, ohne jede Begleitung, sangen zum Pontifikalamt im Dom zu Frankfurt a. M. Dabei leistete eine Vorsängergruppe, gebildet aus Chordirigenten der Stadt, einige Hilfe, um die wirksame Abwechselung von großem und kleinem Chor zu erreichen. Für die Hunderte, die keinen Einlaß in den Dom mehr fanden, vermittelten zwei Lautsprecher den Zusammenhang mit der heiligen Handlung im Dom. Innerhalb von drei Tagen hatten 26 Großpfarreien (auch vom Ausland her) sich diesen Meister Dirigenten für den gleichen Zweck gesichert. Diese Art und Gediegenheit von V o l k s m u s i k hatten bis dahin nur wenige für möglich gehalten.

Absicht der Gesellschaft war, der auf das Moderne eingestellten Komponistenwelt eine Möglichkeit zu bieten, ihr künstlerisches Können als schaffende Kirchenmusiker einer größeren Öffentlichkeit zu unterbreiten. Vor allem unter sich in Fühlung zu treten.

Die Darbietungen waren mehr gemeint im Sinne einer Art M o d e l l e n s c h a u.

Trotz der großen Zahl der gebotenen Sätze und größeren Werke (darunter Messen, Kantaten und Oratorien) läßt sich ein Endurteil über das gesamte Schaffen nur schwer fällen. Zudem blieben über 500 der eingesandten Werke der Öffentlichkeit vorenthalten.

Interessant war, daß sich innerhalb der ausgesprochen m o d e r n e n Kompositionen eine gewisse angenäherte Gleichmäßigkeit der Form und der Grundstimmung bemerkbar machte. Übrigens für den Kenner der weltlichen modernen Schreibweise durchaus keine neue Sache. Die Mittel der stilistischen Darstellung in der atonalen Schreibweise sind weit beschränkter, als dies der neuen Bewegung dienlich sein kann. Insbesondere fällt die Vorliebe dieser modernen Komponisten für die Parallelzüge in Quarten, Quinten und Oktaven ohne weiteres auf. — Außerdem fühlt der moderne Komponist ganz richtig heraus, daß ihm eigentlich nur das Feld des Rhythmischen zur künstlerischen Bearbeitung übrig bleibt. Melodieführung und Harmoniegebung bleiben dem Empfinden des Volkes wie auch des Musikfreundes durchaus unfaßbar. Aber gerade das Begehen dieses Gebietes verlangt vom Kirchenkomponisten äußerste Vorsicht. Durch nichts wird erfahrungsgemäß der Charakter des Kirchlichen empfindlicher verletzt als durch ein Ausgleiten auf dem schlüpfrigen Boden des Rhythmus. Eines trat klar zutage, auf das wir am wenigsten gefaßt waren: die völkische Eigenart der einzelnen Nationen war — wenn wir von einigen Werken der Italiener absehen — und auch bei ihnen fand sich das Eigenartige ihrer Musik nur mehr angedeutet — verschwunden und hatte einer gewissen Gleichförmigkeit in Stil und Auffassung Platz gemacht bei starker Betonung des Dramatischen. Nun verlangt zwar das kirchenmusikalische Gesetzbuch das Motu Proprio (v. J. 1903), daß die völkische Eigenart in der Kirchenmusik nicht bis dahin zum Durchbruch

gelange, daß sie von den kritikfähigen Musikern der anderen Nationen als ein Ärgernis empfunden wird. Eine Bestimmung, die sich als eine Naturnotwendigkeit ergibt, sobald man mit der Forderung nach Kirchlichkeit einer Musik einen klaren Begriff verbindet. Aber wir werden den Gedanken nicht los, daß diese mehr oder weniger deutlich hervortretende Einförmigkeit mehr eine Folge der Bevorzugung des modernen, des atonalen Stiles ist, als etwa Ausdruck einer freigewollten Ein- und Unterordnung unter ein kirchliches Gesetz. Wer den Geist der katholischen Kirche in Fragen der Kunst — gleichviel welcher immer — kennt, weiß auch, wie sehr gerade sie die Eigentümlichkeit der einzelnen Völker auch in dieser Hinsicht zu schonen weiß.

Wer über den Musikbetrieb in den Großstädten des In- und Auslandes nur einigermaßen Bescheid weiß, dürfte die Wahrnehmung gemacht haben, daß die Hoffnungen, die man auf die künstlerische Auswirkung der atonalen Musik gesetzt hat, sich bis heute in keiner Weise erfüllt haben. Ihre hervorstechende Eigenschaft ist ihre peinliche Seelenlosigkeit. Daher denn auch ihre tonale Ungebundenheit. Damit aber ist dem wirren Durcheinander Tür und Tor geöffnet. Und da Wirrwarr immer denselben Eindruck erzeugt, ob hüben in der weltlichen Musik, oder drüben in der kirchlichen Musik, so sind die Tonsetzer mit ihren atonalen Herrlichkeiten fast immer zeitiger fertig als mit dem Text. So kommt es auch, daß die atonale Kirchenmusik der einzelnen Länder sich überraschend gleicht. Daher dieser fatale Eindruck einer unvermuteten Gleichförmigkeit. Warum man übrigens, wenn man einmal der Tradition den Laufpaß gegeben hatte, doch noch die alten Klassiker in etwas zu Worte kommen ließ, ist uns nicht recht klar geworden. Bei allem, was dieser ersten Tagung an Unvollkommenheiten noch anhaftete — Übersehung lebender hochverdienter Männer und Meister der katholischen Kirchenmusik — verdient doch die geleistete unübersehbare Arbeit der beteiligten Ausschüsse rückhaltlos anerkannt zu werden. Das Verdienst, den zur Zeit schaffenden, strebsamen Künstlern die unersetzliche Gelegenheit gegeben zu haben, sich selbst und die nach gleichem Ziele strebenden Mitarbeiter in gut vorbereiteten Aufführungen kennen gelernt und in ihren durchaus ernst zu nehmenden Werken gehört zu haben, ist ein überaus großes und Beispiel gebend für alle Zukunft. Dr. Hugo Löbmann.

### JOHANN HERMANN SCHEIN-FEIER IN KÖNIGSBERG.

Anläßlich des 300. Todestages des großen Thomaskantors Johann Hermann Schein veranstaltete das Institut für Kirchen- und Schulmusik der Universität Königsberg in der Universitätsaula eine Abendmusik mit weltlichen Werken des Meisters. Das Streichorchester des Instituts spielte eine Suite (Nr. 7), eine Intrada und eine Canzona. Diese ist eine der größten Orchesterwerke des beginnenden 17. Jahrhdts. und zeigt Schein als einen vollendeten Beherrscher der Form, der sowohl den älteren kontrapunktischen Satz meisterte, wie auch durch motivische Arbeit den Weg in die Zukunft wies. Sodann erklangen fünfstimmige Chorgesänge, die des Meisters Zusammenhang mit der Generation Hans Leo Haslers erweisen sollten. Dann wurden zehn ausgewählte Gesänge aus der „Musica boscareccia" dargeboten, vor allem die weniger bekannten. Hierbei wurden die verschiedenen, von Schein in seiner Vorrede angegebenen Ausführungsmöglichkeiten, vom dreistimmigen Chorsatz über die Kombination der Singstimmen mit Melodieinstrumenten bis zum begleiteten Sololied praktisch durchgeführt, und so das Werden des deutschen begleiteten Sololiedes in den ersten Anfängen vor Augen geführt. Die Leitung des Abends lag in den Händen von Walter Kühn, der auch den Darbietungen eine musikhistorische Einführung vorausschickte.

## KONZERT UND OPER.

LEIPZIG. Über das Gewandhaus dieses Mal nur kurz, zumal der Hausdirigent, Br. Walter, noch keineswegs den Weg zu sich selbst gefunden hat, mit Ausnahme eines Abends, als er Mahlers unergiebigste Sinfonie, die fünfte, leitete. Er zwang immerhin einen größeren Teil des Publikums, was bei diesem, weder sinfonisch noch menschlich — wie anders hierin die 6. Sinfonie — wirklich ernst zu nehmenden Werk etwas heißen will. Dann gab's aber einen fast bösen Abend: Tschaikowskis e-moll-Sinfonie derart unslavisch und rein äußerlich, daß man sich, z. B. angesichts eines völligen Vergreifens des ersten Allegro-Themas fragte — es wurde so scharf artikuliert gespielt, als wär's von Haydn —, wie dies möglich ist. Es wäre in diesem Fall die ganze, auf Nikisch fußende, Tschaikowski-Tradition verloren gegangen. Und der Schlußsatz! Welcher Sturmhymnus bei Nikisch, hier aber, wie lahm! Und auch Bruckners „Achte" war bei dieser Wiedergabe doch ziemlich weit davon entfernt, ein Ereignis zu werden. Im Schlußsatz dazu noch Striche, wie sie kaum vor 25 Jah-

ren gemacht wurden. Vieles natürlich sehr schön, als Ganzes aber bei weitem nicht das Letzte. Als Neuheit gab's in den vier Konzerten lediglich eine ganz infame, das vom Komponisten selbst gespielte Klavierkonzert von E. Erdmann, die auch im modernen Sinn mit ihren fortwährenden und minderwertigen Aufsätzen derart miserabel gekonnt ist, daß man sich mehr als billig frägt, wie einem heute Derartiges vorgesetzt werden kann. Und diese billigen, abscheulichen, fortwährenden Mißklänge, die ja längst verjährt sind. Ein Labsal gegen Derartiges Rezniceks schon früher hier gespielte „Tragische Geschichte". So war das Schöne dieser Konzerte das Brahms'sche Requiem in der bedeutsamen Aufführung unter Straube, der auch im Brucknerkonzert mit seinen „Thomanern" den Vogel abschoß. So trefflich hat man die jungen Sänger schon eine Weile nicht mehr gehört, zumal die Auswahl der Gesänge ganz exquisit war, besonders in denen des 16. Jahrhunderts. Nach diesen wirkt Haßler mit seiner mehr akkordischen Schreibweise fast äußerlich und man hätte an seiner Stelle gern den weit originaleren Schein gesehen. Die beiden Haupttreffer seien angegeben, von einem unbekannten Tonsetzer (1540): Wohlauf, wohlauf, jung und alt, und L. Senfls Geläute zu Speier, das entzückendste „Glockenspiel", das es geben dürfte. Die Art, wie der Chor kontrapunktisch singt, war an diesem Abend einzig.

Wäre der Bund der Bayreuther Jugend, Ortsgruppe Leipzig, nicht eingesprungen, so wären wir ausgerechnet in Leipzig um eine weltliche Joh. Herm. Schein-Feier gekommen. Dieser machte mit dem Gedenken wirklich ernst, und so wurden zahlreiche Stücke aus dem Banchetto musicale und Venus-Kränzlein gespielt, Lieder und madrigalische Stücke aus den Waldliederlein, der Hirtenlust und dem Studentenschmaus gesungen, und zwar höchst lobenswert, in solistischer Besetzung, wenigstens für manche Stücke. Der Vortrag war nicht überall gleichmäßig, gelegentlich ein lebhafteres Zeitmaß und noch mehr rhythmische Schärfe hätten gut getan. Die Instrumentalstücke führten — Hallische Orchestermitglieder unter GMD. E. Band, und zwar mit ersichtlicher Liebe und sehr viel Ausdruck aus, der in diesem Sinn zwar nicht historisch sein mag, aber dennoch überzeugte. In diesem Schein steckt nun einmal teilweise bereits so etwas wie ein Sinfoniker im Sinne der späteren deutschen Sinfonie, man könnte sagen der Brucknerschen, und wären auch noch Bläser herangezogen worden, so würde gerade dieser Zusammenhang noch bewußter werden. Aber noch nicht genug, im Mittelpunkt der Feier stand eine ganz famose, von Humor durchleuchtete und gerade auch das kernig Streitbare in Scheins Wesen herausarbeitende Festrede des Custos des Rats, Dr. W. Lange, unter dessen Beihilfe auch ein köstlicher Konzert- und Textzettel im Stile von Scheins Zeit zustande gekommen war. Es war, wie gesagt, die würdigste hiesige Schein-Feier. Die „Motette" widmete zwei Veranstaltungen dem größten Vorgänger Bachs im Thomaskantorat, und im Rundfunk erklangen eine Anzahl Instrumentalstücke im Rahmen eines Sonntagskonzerts, aber aus Dresden.

Eine Bekanntschaft nicht alltäglicher Art war am Totensonntag die mit der Lenggrieser Messe D-dur op. 57 für Chor, Soli und Orchester des in Plauen wirkenden Walter Dost, die der Universitäts-Kirchenchor zu St. Pauli unter Prof. H. Hofmann in jener Frische und unverkünstelten Natürlichkeit aufführte, die diesem Chor eigen sind, zu einem guten Teil die Folge davon, daß er sich nur an Aufgaben macht, denen er von innen heraus gewachsen ist. Besagte Messe können wir nun Chören, die nun auch einmal wirkliche Freude an ihrem Können haben wollen, und nicht mehr geben sollen, als sie wirklich haben, aufs beste empfehlen. Sie ist kräftig und gesund, liegt und klingt demgemäß ausgezeichnet, erfüllt deshalb gerade breitere Kreise voll und ganz, hat Fluß und entbehrt dabei keineswegs bedeutsamerer Züge. Wir brauchen eine derartige Musik, die unmittelbar berührt, heute durchaus, denn mit alter Kunst allein läßt sich nicht auskommen. Ein gutes Stück war übrigens auch das „In memoriam" des einheimischen Kantors und Komponisten H. Hiller.

Über Solistenkonzerte wäre gar manches zu berichten. Es spielten, sangen und sprachen eine ganze Reihe gerade auch erster Künstler, M. Pauer, Pembaur, Lamond, Fr. Kwast-Hodapp, die junge, bereits ganz außerordentliche Poldi Mildner, A. Rhoden, Fr. Weitzmann, Marteau, Elman, Menuhin, Ruth Meister und Davisson, Wüllner, El. Gerhardt u. a. Das Ereignis war das jugendliche Geigengenie Y. Mehudin, dessen Bekanntschaft wir der Gewandhausdirektion in einem Sonderkonzert verdanken. Des Staunens ist da kaum ein Ende und wer die Elman, Vecsey, in gewissem Sinn auch Kubelik noch von ihrem ersten Auftreten her kennt, wird der neuesten Erscheinung auf diesem Gebiet doch den Vorzug geben müssen, vor allem hinsichtlich ihrer stilistischen Sicherheit. — M. spielt z. B. Bach und Mozart ganz bewußt anders —, geigerisch im besonderen Sinn durch sein bei keinem anderen Geiger zu findendes, überaus mannigfaltiges spiccato. Der Ton kann weich und süß bis zum Salonhaften sein, jene unmittelbare, auf seelische Tiefe schließende Wärme hat er aber für mein Empfinden nicht oder noch nicht. — Zu den bemerkenswertesten Klavierabenden ge-

hörte unstreitig der von Frieda Kwast-Hodapp, die den ganzen ersten Teil von Bachs W.-Kl. vortrug, und zwar vorzüglich, mit einer selten klaren Linienführung, dabei warm beseelt. Sicher, jeder Kenner des Werkes denkt sich manches anders, er könnte es aber wieder andern nicht überall recht machen. Allgemein ließe sich sagen, daß die Künstlerin — welch fleißiges Künstlerleben steckt hinter der Leistung! — das Große und Gewaltige mancher Stücke ins frauenhaft Weichere übersetzte, und wer wird sie tadeln wollen! Auch an Orgelkonzerten war kein Mangel, sowohl K. Hoyer und Fr. Högner — beide am Konservatorium — traten mit solchen hervor, der zweite in seinem ersten Konzert mit Neuheiten. Unter ihnen machte die unorganisch wirkende, unruhige Fantasie von G. Raphael (op. 22, Nr. 2) ganz und gar keine gute Figur und überzeugte nach keiner Seite; es wird mit Bach förmlich kokettiert. Anders Nr. 3 dieses Werkes, ein Präludium mit Fuge, die wenigstens Strenge hielten. Höher stehen aber Passamezzo und Fuge g-moll von Joh. N. David, der mit dem Orgelproblem ernst zu machen scheint. Sehr Schönes findet sich in den Kanonischen Variationen op. 44 von K. Hoyer und eine besondere Angelegenheit war Grabners Fantasie über das liturgische Paternoster op. 27, das kreuzfidel beginnt, überhaupt sehr phantasievoll ist und in katholische Regionen führt. Högner erwies sich als der ausgezeichnete Orgelvirtuos, als der er sich hier bekannt gemacht hat.

Über allerlei gäb's noch zu berichten, über die Kammermusikabende des Gewandhauses, die diesen Winter, mit Heranziehung erster sonstiger Künstler wie Pauer, lediglich Beethoven gewidmet sind, des Schachtebeck-Quartetts, das, wieder auf voller Höhe stehend, mit schönsten Werken der Klassiker und Romantiker einen vollen und begeisterten Saal vor sich sieht. Eine schöne Einrichtung hat auch die Stadt getroffen; sie veranstaltet eine Reihe Kammermusikabende zu billigen Preisen, ausgeführt von hiesigen Quartett-Vereinigungen, weiterhin sind die vom Leipziger Verein der Kinderfreunde veranstalteten sechs Jugendkonzerte zu nennen, die bereits auf eine reiche Vergangenheit zurückblicken können und schon viele Kinder beglückt haben.

Vom Rundfunk gäb's gar mancherlei zu berichten, selbst wenn sich's nur darauf bezöge, was man selber gehört hat. Aufmerksam gemacht sei dieses Mal wenigstens auf ein bis dahin unbekanntes Klavierkonzert aus der Bach-Sammlung Gorka, das von Friedemann Bach stammen soll, manches aber mit Johann Seb. Bach gemeinsam hat — der zweite Satz ist ein Juwel —, jedenfalls neben Konzerten des großen Bach ziemlich bestehen könnte und eine tatsächliche Bereicherung neben dem furchtbar viel Mittelmäßigen, was z. Zt. an alter Musik herausgebracht wird, bedeutet. Der glückliche und zugleich famose erste Interpret des Konzerts war W. Eickemeyer-Jena. A. H.

LEIPZIG. Motette in der Thomaskirche.

Sonnabend, 1. Nov.: Günther Raphael: Partita über den Choral „Ach Gott, vom Himmel sieh darein" op. 22 (G. Ramin). — Arnold Mendelssohn: Motette zum Reformationsfest f. 8st. gem. Chor u. Soli.

Freitag, 7. Nov.: Philipp Jarnach: Romancero III f. Orgelsolo (G. Ramin). — Arnold Mendelssohn: Motette zum Reformationsfest f. 8st. gem. Chor u. Soli.

Freitag, 14. Nov.: J. S. Bach: Fantasia c-moll à 5 voci (G. Ramin). — Joh. Herm. Schein zum Gedächtnis: „Siehe, also wird gesegnet der Mann", Mot. f. 5st. Ch. — „O Domine", Mot. f. 6st. Ch. — Psalm 122: „Laetatus sum in his...", Mot. f. 2 Ch.

Freitag, 21. Nov.: J. S. Bach: Passacaglia c-moll. — J. H. Schein zum Gedächtnis: „Gehe hin, bis das Ende komme...", Mot. f. 5st. Ch. — Zwei Choräle f. Sopran u. Orgel (aus Opella nova). — Die Seligpreisungen f. Soli, 5st. Ch., Tromp., Pos., Contrabässe und Orgel.

Freitag, 28. Nov.: Max Reger: Introduktion und Passacaglia d-moll (Hans Heintze). — Gust. Schreck: Adventsmotette f. 8st. Ch. — Gg. Schumann: Choralmotette „Wie schön leucht uns der Morgenstern".

DRESDEN. Vesper in der Kreuzkirche.

Sonnabend, 1. Nov.: Joh. Seb. Bach: Präludium u. Fuge in e-moll. — Joh. Eccard: „Es ist viel Not vorhanden". — Adam Gumpelzhaimer: „Lobt Gott getrost mit Singen". — S. Scheidt: Choralvorspiel „Wir glauben all an einen Gott". — Hans L. Haßler: „Eine feste Burg ist unser Gott", Mot. f. 4st. Chor.

Sonnabend, 8. Nov.: John Sundberg: Passacaglia es-moll. — Kurt Thomas: Messe in a-moll f. Soli u. 2 Chöre.

Sonnabend, 15. Nov.: Joh. Pachelbel: Chaconne in f-moll f. Org. — Joh. Seb. Bach: „Unser Leben ist ein Schatten", Mot. f. 2 Ch. — H. Schütz: Aus dem „Musikalischen Requiem" f. Soli, Ch. u. Org. — Alte Weise: „Ich wollt, daß ich daheime wär" als Wechsel-

gesang f. 1—4st. Knabenchor, Männerst., Soloviol., Gemeinde u. Org.

Sonnabend, 22. Nov. (Kantaten-Abend): J. S. Bach: Kantate Nr. 27 „Wer weiß, wie nahe mir mein Ende?" — J. S. Bach: Kantate Nr. 161 „Komm, du süße Todesstunde" — J. S. Bach: Kantate Nr. 140 „Wachet auf! ruft uns die Stimme".

Sonnabend, 29. Nov.: J. Brahms: Fuge in as-moll f. Org. — H. v. Herzogenberg: „Zur Adventszeit" op. 81. — J. Pachelbel: Choralvorspiel „Vom Himmel hoch". — Gustav Schreck: „Adventsmotette" op. 32.

AUGSBURG. (Uraufführung der Oper Sakuntala", nach Kallidasa von Julius Hart. Musik von Antonio Modarelli.)

„Will ich die Blumen des frühen, die Früchte des späteren Jahres,
Will ich was reizt und entzückt, will ich was sättigt und nährt,
Will ich den Himmel der Erde mit einem Namen begreifen,
Nenn ich, Sakuntala, dich, und so ist alles gesagt."

Dieser Ausspruch Goethes zeigt, daß die Dichtung Kallidasas unter ihren Verehrern auch Größte im Reich der Poesie zählte. Verwunderlich ist nur, daß sich unter den Komponisten und Textgestaltern nicht schon längst diejenigen fanden, stark genug, mit Sakuntala auch der Oper ein Werk von dauerndem Wert zu schenken. Den Stoff für diese zu formen unternahm nun kein Geringerer als Julius Hart, wozu ihm die Berliner Schauspiel-Aufführungen vor zehn Jahren Anregung gegeben hatten, ihm, wie auch besonders dem Komponisten, dieser damals noch ein Zwanzigjähriger. Hart sagt uns nun sicherlich viel Schönes und Denkwürdiges in einer bis auf etliche Plattheiten vornehmen Sprache und es ist schon das Ganze als ein gelungenes Opernlibretto anzusprechen. Andererseits macht er sich die Behandlung der Symbolik der indischen Dichtung doch zu leicht, namentlich für unsere Zeit, die mehr als eine andere die Ursachen der Wirkungen wissen und die letzteren nicht nur blindgläubig hinnehmen will.

Die Handlung: König Duschyanta verirrt sich auf der Jagd in einen Wald, der von Büßern, Einsiedlern bewohnt wird. Zu ihnen zählt auch Kanva. Er ist der Pflegevater Sakuntalas, von der es heißt, daß sie ein Götterkind sei. Mit zwei Gespielinnen lebt sie hier einsam, doch frohen Gemütes, in Liebe zur Natur und in enger Verbundenheit mit den Ihrigen. Als König Duschyanta Sakuntala erblickt, erfaßt sein Herz unüberwindbare Liebe zu dem reinen Kind, die diese aber auch ebenso schnell und tief erwidert. Der zur Gattin Begehrten schenkt er einen Ring, einen Zauberring: „Uralten Zaubers voll und nicht gering, der höchsten Treue Pfand! Nie lassen kann ich von dir, solang er dich schmückt." — Ein Bote ruft den König zur schnellen Heimkehr in die Stadt. Als nun Sakuntala, ihm später folgend, begleitet von Vater und Gespielinnen, vor ihn tritt, erkennt Duschyanta sie nicht mehr. Durwasa — ein „zorniger Heiliger" ist er benannt — hatte Sakuntala, da sie im Walde schlief, heimlich den Ring entwendet und ins Meer geworfen, aus Zorn über den König, weil er Sakuntala zum Weib genommen, sie einem Leben der Buße und der Opfer entrissen hatte. Diese, verzweifelt, will dem Gatten den Ring, als Zeichen ihres Bundes mit ihm, zeigen; sie entdeckt (nun erst!) daß sie ihn nicht mehr am Finger trägt. — In die Heimat zurück kehrt sie mit den Ihren, gebrochen am ganzen Wesen. — Zwei Jahre sind vergangen. Wieder weilt Duschyanta im Walde der Büßer. Da meldet ihm sein Diener, daß ein Fischer im Eingeweide eines Fisches einen kostbaren Ring gefunden und auf dem Markte feilböte und dieser Ring sei des Königs Eigentum, der Sakuntala geraubte. Und er war es. Erkennen kommt nun wieder über den König, seine Liebe flammt auf wie am ersten Tag und selig nun mit ihm Sakuntala. Aber nicht selig für ein diesseitiges Leben, sie sterben und wandeln verklärt in jenseitigem Licht. — Wie man sieht ist der dramatische Faden nicht dicker gesponnen, als für ein Märchenspiel tauglich. Aber eine Oper, dem seriösen Schauspiel vergleichbar? Weil der Ring der Treue Sakuntala von einem zürnenden Heiligen geraubt wurde, verlor der König ihr Bild aus seinem Denken, floh die Liebe aus seinem Herzen? Um den Ring überhaupt verlieren zu können, hätte doch irgend eine Blöße, eine Schuld ihrerseits gegeben sein müssen. Doch ihre wie auch Duschyantas Liebe waren rein und echt, durch nichts befleckt gewesen, also eigentlich auch nicht von außen angreifbar. Schade, daß Hart nicht tiefer griff, daß er uns keine Symbolik schuf, aus der unser Denken hätte schöpfen können, Nahrung gewinnen zur Deutung alter, verhüllter Wahrheiten. So bleibt nur gefühlsmäßiges Genießen, einige Stunden Märchenstimmung.

In Augsburg kam der Komponist Modarelli schon in der vorigen Spielzeit mit einer Ballett-Uraufführung „Ozeanflug" heraus. In dieser war die musikalische Sprache verwandt der Ausdrucksmaterie unserer Neutöner. Hier, in der nun schon zehn Jahre alten Sakuntala zeigen sich andere Einflüsse geltend. Strauß, Puccini, d'Albert und fühlbar auch die Anleihe bei Wagner. Ist nun Modarelli auch kein Eigentöner, so gebietet er doch über eine sehr flüssige Schreibweise und seine Musik

folgt und dient auf ihre Weise auch der Handlung. Daß sie überwiegend wohlklingend und auch gut instrumentiert ist und für die Singstimmen sangbar gesetzt, ist ihr Vorzug. Freilich zeigt sie fast überall die gleiche Physiognomie und wirkt so auf die Dauer nicht übermäßig reizvoll.

Die Aufführung ließ im Musikalischen kaum etwas zu wünschen übrig. Paul Frankenburger hatte sicher einstudiert und führte den Stab mit Wärme und Charakterisierung. Trefflich die Solisten Wally Brückl, Anne-Marie Kaltenbrunner, Anni Spiegel, ferner die Herren Salcher, Kramer, Brand, Burrow. Leider konnte man der Regie nicht das gleiche Lob zollen. War das gesamte Spiel auch nach Stilgrundsätzen geordnet, — das 3mal wiederkehrende Hauptbild, der Büßerwald, war eine Verpflanzung deutschen Waldes nach Indien, somit völlig illusionszerstörend. Die Aufnahme im Publikum war bemerkenswert herzlich, ein Teil der Besucher rief am Schlusse oftmals Solisten und Leiter vor die Rampe. G. Heuer.

BAMBERG. Die Bamberger Konzertsaison wurde vom Musikverein mit einem Konzert des Geigers Josef Szigeti eröffnet. Der Künstler, der heute bereits zu den ersten seines Faches zählt, spielte mit steigender Technik und vollendetem Ausdruck das hier erstmals gehörte, erst im Jahre 1917 von der Bachgesellschaft herausgegebene Violinkonzert in d-moll, ferner die Kreutzersonate von Beethoven und mehrere Kreisleriana. Nikolaus von Magaloff war ihm hiebei auf dem Neupertschen Konzertflügel ein kongenialer Begleiter. Unsere im Frühjahr noch in ihrem Bestand heftig umstrittene Oper, die mit Beginn der neuen Spielzeit neben ihren Gastverpflichtungen in Schweinfurt und Erlangen nunmehr ihren Wirkungskreis auch nach Ansbach erweitert hat, brachte eine sehr beachtenswerte Walküreaufführung unter Kapellmeister Appel heraus. In den Hauptrollen bewährten sich neben der vom Vorjahre her bestbekannten Margarete Ebermaier (Sieglinde) die neuverpflichteten Harry Schärmann (Siegmund), Rudolf Münzer (Hunding), Hermann Nothnagel (Wotan) und Paula Hacker-Thiersch (Brünhilde) aufs beste. Eine unter der Regie von Direktor Fiala stehende Bohèmeaufführung unter der musikalischen Leitung von Viktor Wagner bestätigte den günstigen Eindruck von der Leistungsfähigkeit unserer Oper aufs neue. Der „Liederkranz" hatte sich für seinen ersten Abend das Würzburger Cornet-Quartett der Herren Richard Stegmann, Willi Frank, Rudolf Lindner und Ernst Gaetke verpflichtet, dessen virtuose Bläserleistungen großen Beifall fanden. Der von schwerer Krankheit wieder genesene Vereinsdirigent Valentin Höller, bei seinem Erscheinen am Pult stürmisch begrüßt, steuerte gut gesungene Chöre von Thuille, Kremser und Rheinberger bei. Musikdirektor Aumüller, der sich durch die Einführung geistlicher Abendmusiken in der Stephanskirche seit Jahren um die Verbreitung guter Kirchenmusik bemüht, stattete die 50. Motette mit einem besonders sorgfältig gewählten Programm aus, um dessen Durchführung sich Nena Conradi-Würzburg und der Cellist Josef Dohlus-Bamberg verdient machten. Domkapellmeister Dr. Klein bewies mit der Aufführung der neuesten Messe von Kromolicki am Allerheiligentage im hohen Dom seine fortschrittliche Musikergesinnung. Daß auf der internationalen Festwoche für Kirchenmusik in Frankfurt zwei Bamberger Komponisten zu Worte und zur Geltung kamen, der jugendliche, vielversprechende Karl Höller mit einem „Jubilate Deo!" für gem. Chor und Orgel und der in aller Stille unermüdlich schaffende Lukas Böttcher mit seiner „Verklärung Christi", sei hier mit freudigem Stolze besonders vermerkt. F. B.

COBURG. Ein Graener-Konzert wurde hier von dem Lehrergesangverein veranstaltet. Selten hört man die Werke dieses zeitgenössischen Klangschöpfers, der sich überall in der Musik, wie Oper, Lied, Orchester und Kammermusik schöpferisch betätigt. Die Vortragsfolge enthielt als Instrumentalmusik eine Suite für Violoncello und Klavier op. 66 und eine Kammermusikdichtung für Klavier, Violine und Violoncello op. 20, beide Werke von guter musikalischer Struktur. Die Chorwerke waren: Deutsche Kantate, 5 Gesänge, gewaltig und wirkungsvoll aufgebaut, die einen gut geschulten Chor erfordern, und Die Gesellenwoche, op. 86, ein neckisches, variiertes Volkslied. Die Lieder op. 52 für Baß und Klavier und die Eichendorff-Lieder op. 62 wie auch Vier Gesänge op. 91, die hier ihre Uraufführung erlebten, sind wertvoll durch prägnante Stimmungsmalerei, liebliche Melodie und kräftigen Impuls. Dr. Tr.

ESSEN. Die städtischen Chor- und Orchesterkonzerte sowie die Kammermusikabende des Winters unter der Leitung von Max Fiedler bewegen sich zum größten Teile in den Bahnen der Tradition. Die bisherigen Veranstaltungen wurden durch folgende Erstaufführungen bereichert: H. Wedigs Kleine Sinfonie op. 5; S. J. Tanéjews Suite für Violine und Orchester op. 28 (Solist: Georg Kulenkampff); H. Pfitzners Chorphantasie „Das dunkle Reich" mit Mia Peltenburg und Hermann Schey; Cl. Debussys Sinfonische Skizzen „Das Meer"; M.

Trapps Klavierkonzert (Solist: Der Komponist) und W. Braunfels' Konzert für Orgel, Orchester und Knabenchor op. 38. Ein besonderes Ereignis war das fünfte Konzert durch die Mitwirkung der vielgerühmten Bayreuther Sängerin Nanny Larsén-Todsen, die mit der Leonoren-Arie aus „Fidelio" und der Schlußszene aus „Götterdämmerung" auch auf dem Konzertpodium tiefste Eindrücke zu vermitteln vermochte. — Die Essener Oper beging den 125. Geburtstag des „Fidelio" mit einer Jubiläumsaufführung des Werkes unter Rudolf Schulz-Dornburg, der als Spielleiter und Dirigent die Idee der Oper über den Rahmen der heroischen Gattentreue hinaus erweiterte und mit der 9. Symphonie Beethovens in Beziehung brachte, indem er den zweiten Aufzug zu einem grandiosen Freudenhymnus über die Befreiung von der Knechtschaft eines Tyrannen gestaltete. Die Titelpartie sang Dodie van Rhyn. Aus dem jetzt den Wünschen des Publikums angepaßten Spielplan des Hauses sind noch Puccinis „Bohème" (Rudolf: Boris Greverus; Mimi: Maria Lenz; Musikalische Leitung: Alfons Rischner) und „Gianni Schicchi" mit Heinrich Blasel in der Titelpartie als besonders gelungen zu nennen. Das Kassenstück des Sonntags ist Lehàrs „Lustige Witwe" unter Felix Günthers Stabführung. — In der Sängerwelt wird zurzeit so fleißig gearbeitet, daß es hier unmöglich ist, auf alle guten Darbietungen zurückzukommen. Genannt seien daher nur die wichtigsten Ereignisse. Ein Konzert der „Essener Männer" unter Anton Hardörfer ließ erkennen, daß dieser Chormeister bestrebt ist, die landläufigen Männerkonzertprogramme umzugestalten. Mit dem Orchester der Folkwang- (Orchester-) Schule, das er jederzeit dem Gesangverein zur Verfügung stellen kann, brachte er im diesjährigen November-Konzert neben Cherubinis „Dies irae" aus dem d-moll-Requiem und Brahms' „Rinaldo" ein „Soldatenlied aus Wallensteins Lager" von Ottmar Gerster zur Uraufführung, das vermöge seiner gefälligen Melodik und straffen Rhythmik bald Allgemeingut der Männerchöre sein wird. — Die „Sanssouci", die unter Leitung Hermann Meißners, des Chordirektors vom Opernhause, steht, gab anläßlich ihres 70jährigen Bestehens ein Festkonzert unter Mitwirkung von Paul Kötter (Hamburg) und dem Essener Städtischen Orchester. Nach dem Vorspiel und dem Preislied aus Wagners „Meistersingern" überbrachte Oberbürgermeister Dr. Bracht die Glückwünsche der Stadt Essen und würdigte die Verdienste der „Sanssouci" um die deutsche Kunst. Nach diesem Festakt gab es Hans Stiebers sinfonische Ode „Menschen", Arnold Mendelssohns „Schneider in der Hölle" und Bernhard Sekles' Variationen über den „Prinz Eugen". Vor allem Stiebers Werk gestaltete Meißner durch die Vertiefung der Gegensätze menschlicher Schicksale und Stimmungen zu einem ganz besonderen Erlebnis. Auch Kötter, der beliebte ehemalige jugendliche Heldentenor der Essener Bühne, ersang sich mit Arien von Puccini und Meyerbeer unter der feinsinnigen Begleitung von Felix Günther einen Sondererfolg.

Ein wohlgelungenes Massenchorkonzert, für das Bernhard Bittscheidt, der Chormeister der „Concordia", 700 Sänger aufgeboten hatte, ist als besonderes Ereignis für ganz Rheinland und Westfalen zu buchen. Die Vortragsfolge der Veranstaltung, die in der großen Ausstellungshalle stattfand, enthielt Chorwerke aus der Zeit vom 14. bis 20. Jahrhundert. — Neue Männerchormusik (Zöllner, Lendvai, Graener u. a.) brachte in seiner Ausführung der Kruppsche MGV. „Gemeinwohl" unter Otto Helm, während der Gemischte Chor des Kruppschen Bildungsvereins unter dem gleichen Dirigenten dieses Mal mit Händels „Messias" auftrat.

Auf kirchenmusikalischem Gebiete verdient noch die Aufführung des „Deutschen Requiems" von Brahms durch den Bach-Verein (Leitung: Gustav Beckmann) am Buß- und Bettage in der Kreuzeskirche genannt zu werden. In der Reformationskirche erfreuen sich die Abendmusiken Dr. Czachs unverminderter Beliebtheit. Auf der großen Saalbau-Orgel spielten in volkstümlichen Sonderkonzerten Anton Nowakowski (Essen) und Karl Mathaei (Winterthur) als auserlesene Meister ihres Faches. Dr. Otto Grimmelt.

FREIBURG i. B. In der vergangenen Theatersaison ist in der hiesigen Oper unter der Intendanz des Dr. Max Krüger im ganzen fleißig und mit Erfolg gearbeitet worden. Das Alte hat sich mit Neuem in glücklicher Weise verbunden. Zwar mangelte bei einer Revue über das „Alte" so manches teure Haupt, welches man gern begrüßt hätte. Und doch mußte man zugestehen: Wären viele Neueinstudierungen beliebter und wertvoller älterer Werke erfolgt, so hätte man logischerweise auf einige neue Werke — deren Einstudierung lange Vorproben nötig machte — verzichten müssen. Ich denke hierbei ganz besonders an Hindemiths „Cardillac". Dies Werk hat an den großen Bühnen, die es gaben, bis jetzt keinen andauernden Erfolg gehabt. Hier hat man es siebenmal geben können — natürlich war es kein „Publikumserfolg" —, aber es hat aufs stärkste interessiert. Daß sich dies Interesse mit jedem Male verstärkte, ist ein entschieden gutes Zeichen, wenngleich die Meinung, daß die Oper als eine Art

Markstein in der Operngeschichte anzusehen sei, sich wohl auf eine Überschätzung der darin gebrauchten älteren Formen begründet. Darin aber scheint mir keineswegs der hauptsächliche Wert zu liegen. Das Werk war in äußerst sorgfältiger und kongenialer Weise von dem neuernannten ersten Kapellmeister Hugo Balzer (dem Nachfolger des nach Frankfurt a. M. berufenen Ewald Lindemann) einstudiert worden. Die Stadt benutzte diese Gelegenheit, um Balzer, der sich allerdings in der kurzen Zeit seiner Wirksamkeit entschiedene Verdienste um die hiesige Oper erwarb, zum Städtischen Generalmusikdirektor zu ernennen. Leider verloren wir mit Ablauf der Saison die zwei hochverdienten Kollegen Balzers: die Kapellmeister Richard Fried und Friedr. Herzfeld. Fried wurde ein Opfer des Schablonewahns: daß einer, der das 65. Lebensjahr überschritten hat, nicht mehr als arbeitsfähig angesehen und deswegen pensioniert werden muß, was bei den meisten Dirigenten und bei Fried insbesondere gar nicht stimmt. Er hat sich nicht bloß bis in die letzten Tage als geschmackvoller Interpret namentlich der älteren Spieloper bewährt, sondern auch als trefflicher Chorerzieher. Bei dem noch in jugendlichem Alter stehenden Herzfeld mögen wohl persönliche Gründe zu seinem Scheiden von der hiesigen Oper mitgewirkt haben. Er bleibt aber hier in bestem Angedenken, namentlich als trefflicher, feinfühliger Dirigent von Mozarts Werken, so in dieser Saison einer Erstaufführung der „Gärtnerin aus Liebe". Aber auch der modernen Oper war er ein guter Anwalt. So konnte es denn nicht fehlen, daß die vielerlei gestellten Aufgaben der Opernsaison recht befriedigend, oft geradezu ausgezeichnet gelöst wurden. Über zwei Drittel der Opern waren deutsche, ein Drittel ausländische, gegen zwei Dutzend neue und neueinstudierte Opern, ein Dutzend Operetten. Zum ersten Male gab man außer „Cardillac" und der „Gärtnerin aus Liebe" „Der Tenor" von Dohnanyi — einem Ungarn, der in geschickter Weise deutsche Spießbürgerei geißelt, ohne wohl daran zu denken, daß eine ganz gleiche Spießbürgerei sich in seinem eigenen Vaterlande jetzt breitmacht —, „Pique Dame" von Tschaikowski, eine Oper, voll von gefälligen Melodien, die ganz und gar auf der Musik des neunzehnten Jahrhunderts fußt. Dann der sehr eindrucksvolle „Sly" von Wolf-Ferrari, ausgezeichnet von unserm Matuszewski verkörpert. Im „Barbier von Bagdad" von Cornelius trat uns so recht nahe, welche eindringliche Kraft wir in dem Baßbuffo Eug. Fuchs verloren haben (nach Berlin — Staatsoper — berufen). In der „Salome" von Rich. Strauß gastierte Frl. Edith Märker von der Mannheimer Oper mit solchem Erfolg, daß sich das sofortige Engagement daran knüpfte. In den neueinstudierten „Toten Augen" von Eugen d'Albert ließ uns die Hauptperson besonders bedauern, daß wir das warme, ausgiebige Gesangsorgan von Frau Eva Goldbach künftig hier entbehren müssen. In einer „Rigoletto"-Vorstellung traten mit mehr oder weniger Glück die beiden Italiener Urbano und Salvati als Gäste auf, desgleichen in „Madame Butterfly" die schon mehrfach hier gesehene Japanerin Lovita Fuentes. In Gastspielen ganzer Opernensembles hörten wir zum ersten Male hier „Pelleas und Melisande" von Debussy (Straßburger Oper, in französischer Sprache und mit eigenem, wohldiszipliniertem Orchester) und die vielbesprochene „Dreigroschenoper" von Weill (Karlsruher Opern- und Schauspielkräfte), von der man nur mit Freude konstatieren konnte, daß ihre etwaige Einstudierung hier unserer Oper keine Zeit gekostet hat. — In der Operette gab es mehrere Erst-Aufführungen, darunter die geschmacklose „Friederike" von Lehár. Viel besser schnitt gegen Ende der Spielzeit des gleichnamigen Komponisten „Land des Lächelns" ab, worin Karl Jöken und Käthe König (Berlin) in den Hauptrollen gastierten. Dann noch die „Goldne Meisterin", viele Wiederholungen erlebten der „Zarewitsch", der „Orlow" und die sehr zugkräftige „Revue" (mit historischer Grundlage nach Dumas père), die „Drei Musketiere" mit Musik von Benatzki.

Vom Chorpersonal verloren wir außer den bereits Genannten Franzi von Dobay, die sich hier recht glücklich entwickelte, Bruno Korell, der als Vertreter namentlich der Wagner-Tenorrollen nach der neu geplanten Oper in Philadelphia überzusiedeln beabsichtigt und den Bassisten Richard Rühmekorb. Im Orchester wurde der nach München berufene I. Konzertmusiker Hans König durch den ganz vorzüglichen Herbert Fröhlich ersetzt, der sich auch mit Energie für Aufrechterhaltung des Freiburger Streichquartettes einsetzte und mit demselben einige sehr wohlgelungene Uraufführungen im Süddeutschen Rundfunk vermittelte. Durch Ausscheidung von neun Mitgliedern ist auch eine Erneuerung des Opernchores in die Wege geleitet worden.

Prof. Heinrich Zöllner.

FULDA. Der seit 1837 bestehende Oratorienverein „Cäcilia" brachte nach längerer Pause Haydns „Schöpfung". Ein 90 Mitglieder starker Chor und das aus Militärmusikern und Liebhabern zusammengesetzte Orchester leisteten durchaus Anerkennenswertes unter Fritz Kriegers Leitung. Der

noch junge Dirigent wird manche nicht sachgemäße, einer inneren Notwendigkeit entbehrende schauspielerische Geste ablegen müssen. Statt dessen wäre auf schärfere Rhythmik und Deutlichkeit des Vortrags hinzuarbeiten. Auch ist es nicht angängig, „hervorragende Solisten" anzukündigen, wenn sich unter ihnen eine einheimische Dilettantin befindet, die außerstande ist, eine Partie zu gestalten, abgesehen von technischer und stimmlicher Unzulänglichkeit. Wenn Dirigent und Vereinsvorstand mit Dilettantismus und Mittelmäßigkeit paktieren, bedeutet das einen bedenklichen Mangel an Achtung vor Kunst und Kunstwerk. — In einem Sonatenabend erwiesen zwei junge Frankfurter Künstler, Ad. Brähler (Violine) und Heinz Schröter (Klavier) mit Mozart, Beethoven und Brahms sich als beachtenswerte heranreifende Persönlichkeiten.

Oberregisseur Eugen Mehler.

KARLSRUHE. Ein neues Orchester hat sich hier gebildet, aus der Zeitnot heraus: die erwerbslosen Berufs- und Instrumentalmusiker haben sich zu einem „Philharmonischen Orchester" zusammengetan. Hoffen wir, daß sich die Gründung praktisch bewährt. Freilich, dann müssen ihre Veranstaltungen weit stärkern Besuch erhalten als das erste Konzert, das erste zugleich in der Reihe von „Volkssinfoniekonzerten". Sie wurden bisher mit schönstem Erfolg vom Theaterorchester ausgeführt, das sie jetzt den Karlsruher „Philharmonikern" überlassen hat. Es ist nicht leicht für ein so junges Orchester, das über ganz ungleiche Kräfte verfügt, nach solcher Vorgängerschaft zu befriedigen. Aber die erste Leistung läßt auf rasche Weiterbildung hoffen, mit der auch das Programm sich kräftigen wird. Es ist Pflicht, die Neugründung mit Entgegenkommen jeder Art zu fördern, soll sie ihren sozialen Zweck erfüllen. ... Im Landestheater beging man Konradin Kreutzers Gedächtnistag mit einer nicht gerade erstklassigen Wiedergabe des „Nachtlagers von Granada". Der Dirigent versah sich da und dort im Stil der Oper und deckte die Solisten mit überstarkem Orchester zu. Und was bleibt auf dieser Bühne der Hochromantik, sind Stimmen und Melodien verschüttet! Die Geschehnisse stehen uns fern. — Das Rosé-Quartett brachte ein neues Werk von Arthur Kusterer, ein Streichquartett vom Sommer 1930, zur vollendeten Urwiedergabe, und schon mit diesem Ereignis, das hier einen künstlerischen Erfolg bedeutete, dürfte sich das glückhafte Geschick des klar gebauten, nicht exzentrisch-modernen, sondern aus fühlbarem Zwang musikalischer Entladung geborenen Opus entschieden haben. Fehlt es nicht an herben Überschneidungen der Linien, sie klingen nicht gekünstelt, sondern als gemußt, und an einer Streicherfuge, wie sie Kusterer virtuos zu beherrschen gelernt hat, darf man restlose Freude empfinden. ... Fast Neuling war in Karlsruhe Karl Bleyle. Das Stuttgarter Kleemann-Quartett und die Sopranistin Helene Geray vermittelten starke Proben seiner Kammermusik. Die Sonate in G-dur erzielte wie das Streichquartett op. 37 nicht nur lauten äußern Beifall; die gute Münchner und Stuttgarter Kunst, abhold hypermodernen Experimenten, wirkte nach innen. Höhepunkte des Abends brachten die ernsten Gesänge, die besondere Klangfarben erzeugten in der Begleitung durchs Streichquartett (die leichtgeschürzten Lieder erschienen mir für diese Aufmachung weniger geeignet). Helena Geray interpretierte manches vollendet. Der Abend schuf K. Bleyle einen zweifellosen Erfolg in Karlsruhe. — Die Badische Hochschule für Musik bewährt immer mehr ihre Aktivität im Rahmen des Karlsruher Musiklebens. Sie hat das diesjährige Weihnachtskonzert gestiftet — so muß es heißen; Einheitspreis 1 Mark. Eine fast zu gut bemessene Fülle von „Alter und neuer Weihnachtsmusik" stand auf dem Programm, von Cornelius Freundt bis herunter zu Franz Philipp. Und diesen beiden gehörte der Preis unter den Komponisten für Weihnachtschöre. Die Krippenlieder von J. Haas (1879) sprachen doch nicht mehr lebendig genug an. An unmittelbar musikalischer Stärke schienen mir auch Philipps Alte deutsche Weihnachtslieder seinem „Weihnachtsevangelium" nach Lucas überlegen, das aufs erste Mal nicht die gleiche überzeugende Wirkung ausströmt. Man müßte auch die Solostimmen von wirklichen Solisten ausgeführt hören. Franz Philipp dirigierte die Chöre selbst, wie immer mit einfacher Eindringlichkeit, wie immer mit restlosem Erfolg. Kurz vorher spielte J. Peischer, eine der tätigsten Lehrkräfte Fr. Philipps, die drei Violinkonzerte Mozarts in A, G, D-Dur im Zusammenhang mit künstlerischem Erfassen von Stil und Stimmung, technisch meisterhaft, im großen Saal der Hochschule. Das Badische Kammerorchester von J. Peischer gut diszipliniert, begleitete unter Philipps klarer Leitung delikat.... Das Badische Landestheater hat sich nun doch — trotz Volkssinfoniekonzert der Karlsruher „Philharmoniker" Nr. 1 — entschlossen, mit „Volkstümlichen Konzerten" seine früheren Volkssinfoniekonzerte wieder aufzunehmen. Das erste fand guten Zuspruch. Rudolf Schwarz dirigierte gewandt Hugo Wolfs Italienische Serenade, seine Frau, Gertrud Meiling sang einige Mozart- und Beethovenlieder. Als Abschluß in großer Steigerung Beethovens V. Sinfonie.

Dr. Karl Preisendanz.

KÖLN brachte im Rahmen ſeiner Gürzenichkonzerte unter glänzender Leitung Hermann Abendroths am 2. Dez. die deutſche Uraufführung der Kantate für Tenorſolo, gemiſchten Chor und Orcheſter „Weinleſe“ von Rudolf Mengelberg. Dieſer, geborener Krefelder, alſo Deutſcher, hat in ſeiner jetzigen Stellung als Adlatus ſeines Vetters, des Dirigenten der Concertgebouw Abende in Amſterdam, ſich vor allem für Mahlers und Schönbergs Muſik eingeſetzt, unter welcher Einwirkung wohl auch das Zurückgehen des dortigen einſt ſo ſtarken Intereſſes für die deutſche Muſik Regers ſich vollzogen hat. Sein neueſtes Werk hat aus 169 Einſendungen von 24 verſchiedenen Ländern, die beim Wettbewerb der Jahrhundertfeier der holländiſchen Geſellſchaft zur Pflege der Tonkunſt eingingen, zum Erſtaunen aller den erſten Preis davongetragen. Bülows bekanntes Witzwort wird hier wieder zur Wahrheit, denn nichts an dieſem unperſönlichen, ſelbſt im formalen Aufbau der beteiligten Wirkungsmittel recht hilfloſen Elaborat läßt begreifen, warum gerade dieſe Kantate ſolche Auszeichnung verdiente. Paul Verlaine hat in dem Gedicht „Weinleſe“ einen myſtiſch-tiefſinnigen Vergleich zwiſchen Blut und Wein gezogen, in deren geheimnisvollen Raunen wir überſinnliche Stimmen zu hören vermeinen. Wolf Graf Kalckreuths deutſche Überſetzung konnte gegenüber der virtuoſen Wortkunſt des Franzoſen nur verſagen, aber noch mehr gilt dies von dem Vertoner Mengelberg, der uns hier jeden Beweis ſeiner ſchöpferiſchen Begabung ſchuldig bleibt. Es gab einen Achtungserfolg, an dem zunächſt einmal der Dirigent, dann der Soliſt und Chor und Orcheſter den Hauptanteil hatten. H. U.

MANNHEIM. Theaterjubiläum — Theaterkriſe! Beides hatten wir im vergangenen Winter in Mannheim unmittelbar nacheinander. Die feſtliche Stimmung, mit der man im Sommer das 150jährige Beſtehen des Mannheimer Nationaltheaters feierte, mußte bald darauf ernſter Sorge weichen und in den erſten Dezemberwochen wußte hier wirklich niemand, ob das Theater fortbeſteht oder ob es geſchloſſen werden muß. Nach wochenlanger Kriſis, die ſich bereits recht ungünſtig auswirkte, da keine neuen Verträge geſchloſſen werden konnten und die Gefahr beſtand, daß die beſten Kräfte abwanderten, gelang es ſchließlich doch noch, in der entſcheidenden Bürgerausſchußſitzung eine knappe Mehrheit zu finden, die den nötigen Zuſchuß von 115 000 Mark bewilligte und ſomit den Fortbeſtand des Theaters ermöglichte. Wäre das Theater geſchloſſen worden, ſo hätte die Stadt trotzdem für Unterhaltung des Gebäudes, Erfüllung laufender Verträge uſw. die jährliche Summe von 900 000 Mark aufbringen müſſen. Die Stadtväter befanden ſich daher bei ihrer Entſcheidung wirklich zwiſchen Scylla und Charybdis. — Die Beanſtandungen des Spielplanes richteten ſich, wie bereits erwähnt, hauptſächlich gegen das Schauſpiel. Die Oper kam in der allgemeinen Beurteilung beſſer weg. Der Beginn des Spieljahres brachte uns als Neuheit Tſchaikowskis Oper „Pique dame“. Dieſer folgte nach längerer Zwiſchenpauſe als weitere Erſtaufführung die etwas blutleere Oper „Die Rückkehr“ von Darius Milhaud. Der Komponiſt war mit dieſem Werke in ſeiner Heimat durchgefallen und nun gab Mannheim ihm Gelegenheit zu einer nachträglichen Ehrenrettung. Als Nationaltheater hätte man vielleicht beſſer daran getan, einem durchgefallenen Deutſchen die rettende Hand zu bieten. Als Weihnachtsgeſchenk beſcherte uns das Theater die Erſtaufführung der bereits mit großem Erfolg über alle Nachbarbühnen gegangenen Oper „Schwanda, der Dudelſackpfeifer“ von Jaromir Weinberger. Dieſer junge Böhme läßt ſeinen Schwanda auf all das leere Geſchwätz von den erſchöpften Möglichkeiten pfeifen und verzichtet auf alle Spekulationen und Experimente, auf alles um jeden Preis anders und neu ſein; er greift hinein in das große muſikaliſche Volksgut ſeiner böhmiſchen Heimat und ſchafft ein Werk, das inneres Leben hat und zu dem auch das Volk unmittelbare Beziehung findet. Eine vorherige Einführung und nachträgliche Erklärung, die allmählich nötig geworden iſt, um die Verbindung zwiſchen Werk und Publikum wenigſtens notdürftig herzuſtellen, erübrigt ſich hier. — Das Hauptereignis im Konzertſaal war die Feier des 150jährigen Jubiläums der Muſikaliſchen Akademie des Nationaltheaterorcheſters. Zu dem Feſtakt war Weingartner als Feſtdirigent und der Schriftſteller Waſſermann als Feſtredner gewonnen worden. Sämtliche heute noch lebenden früheren Dirigenten des Nationaltheaterorcheſters kamen im Laufe des Jahres wieder nach Mannheim, um als Gaſtdirigenten die Akademiekonzerte zu leiten: Weingartner, Franz von Hoeßlin, Prof. Hugo Röhr, Prof. Willibald Kaehler, Hermann Kutzſchbach und Nikolaus Emil von Reznicek. Ein außerordentliches Akademiekonzert dirigierte Richard Strauß. Als prominente Soliſten hörten wir in dieſen Konzerten Edwin Fiſcher und die Geigerin Erika Morini. Es herrſchte auch im übrigen recht reges Leben in unſeren Konzertſälen.

Das neue Spieljahr brachte in dem Mannheimer Nationaltheater einen ungemein ſtarken Perſonalwechſel. Intendant Sioli iſt, ein

Jahr vor Ablauf seines Vertrages, aus seinem Amte geschieden. Sein letztes Amtsjahr begann mit einem glänzend verlaufenen Theaterjubiläum und endigte mit einer Theaterkrise, die hart an einer Stillegung des Theaters vorbeiführte. Intendant Herbert Maisch ist an Siolis Stelle getreten. Neubesetzt wurde auch die Stelle des GMD. mit Herrn Jos. Rosenstock und des 1. Kpm. mit Dr. Ernst Cremer. Von den zahlreichen Sängern und Sängerinnen, die unsere Bühne verließen, sahen wir besonders ungern den Bassisten Tappolet scheiden, der von hier aus nach Berlin und Newyork gleichzeitig verpflichtet wurde. Über die Tätigkeit des neuen Intendanten, der sein Amt in schwerster Krisenzeit antrat, heute schon ein abschließendes Urteil zu fällen, wäre verfrüht. Doch zeigt das, was er bisher geleistet hat, daß er Initiativgeist und starken Willen besitzt, Eigenschaften, die heute für einen Intendanten an einem Platze wie Mannheim besonders wichtig sind. Er hat Leben, starke Aktivität in das Haus der Musen am Schillerplatz gebracht, das zeigt schon der Opernspielplan, der neben anderen Werken in den ersten drei Monaten die „Meistersinger", „Fidelio", „Zauberflöte", „Rosencavalier", Verdis „Don Carlos" und „Aida", „Verkaufte Braut" und als Erstaufführungen Busonis „Turandot", Puccinis „Gianni Schicchi" und Künekes „Tenor der Herzogin" verzeichnete. Die geplante deutsche Uraufführung von Janaceks „Aus einem Totenhaus" mußte abgesetzt werden, da wegen der bedauerlichen deutschfeindlichen Kundgebungen in Prag, die sich kurz vorher ereignet hatten, Störungen der Vorstellung zu befürchten waren. — Später als sonst, aber dann gleich umso lebhafter hat in diesem Jahre die Konzertsaison eingesetzt. Die bis jetzt stattgehabten Akademiekonzerte leitete GMD. J. Rosenstock. Sie brachten uns als Neuheit die Uraufführung von R. Strauß' symphonischer Dichtung „Kampf und Sieg". Man hätte dieses Jugendwerk wohl besser der Vergessenheit anheimfallen lassen, denn es ist herzlich minderwertig. Drei beachtenswerte Konzerte veranstaltete der Philharmonische Verein. In dem ersten spielte der 13jährige Geiger Yehudi Menuhin, der wirklich außergewöhnliches leistete. Das zweite brachte unter Bruno Walters Leitung die f-moll Symphonie des jungen Russen Schostakowitsch, die ihren bisherigen Erfolg aber wohl mehr der hohen Protektion des Dirigenten als ihrem musikalischen Wert verdankt. Das dritte Konzert war ein äußerst interessanter Liederabend von Sigrid Onegin. Von Solistenkonzerten sei nur ein Meisterklavierabend E. Fischers erwähnt, der u. a. Beethovens Hammerklaviersonate mit packender Wirkung spielte. Ein musikalisches Ereignis war die Aufführung der h-moll Messe von Bach durch den Mannheimer Schubertbund unter Leitung von Dr. A. Wassermann. Der auch als Komponist weit über Mannheim hinaus bekannte Orgelvirtuose, Kirchenmusikdirektor Arno Landmann, der bereits 222 Orgelkonzerte hier veranstaltet hat, bringt in diesem Winter 12 Orgel-Vorträge „Von 1325 bis 1930", die eine Übersicht über die Entwicklung der Orgelmusik von den Anfängen bis zur Gegenwart geben. Karl Stengel.

MECKL.-STRELITZ. Das seit vorigen Winter nach mehrjähriger Unterbrechung in Betrieb gesetzte, neuerrichtete Landestheater begann seine Spielzeit bereits im September. Die Oper bewegte sich im Zyklus der Romantik und brachte Erstaufführungen von Webers „Freischütz" und Lortzings „Waffenschmied" mit kontrastreich neugeschaffenen Bühnenbildern. Eine zeitgemäße Aufführung des Verdi'schen „Maskenball" war unstreitig einer der größten Publikumserfolge. Dazu die wundervolle Musik des „Barbier von Sevilla". Wenn auch mit Entzücken genossen, empfindet man die aus finanziellen Gründen und personellen Verhältnissen verständlich werdende Beschränkung auf die Spieloper und letzten Endes abendfüllende Operette als bedrückend. Zellers melodienreicher „Vogelhändler" zeitigte bei einfach-geschmackvoller Dekoration starken künstlerischen Erfolg und ein wiederholt bis zum letzten Platz besetztes Haus. — Die beiden Symphoniekonzerte enthielten im Programm neben Beethovens „Eroica" und der tiefsinnigen 2. Symphonie von Brahms leicht Verständliches, wie „Die Moldau" von Smetana und Teile Humperdinck'scher Kompositionen, die dem Andenken des vor Jahren in Neustrelitz Verstorbenen galten. — Die enge Zusammenarbeit des oft verstärkten Orchesters mit seinem Leiter Jon. Patin boten wirklich Gutes und lassen noch Besseres erwarten.

M. Warnke.

MÜNCHEN. Uraufführung der „Gespenstersonate" von Julius Weismann in der Staatsoper. — Die narkotische Wirkung, die die Dramen des Schweden August Strindberg vor anderthalb Jahrzehnten auf das deutsche Theaterpublikum auszuüben vermochten, ist heutzutage einigermaßen verraucht. Über der fanatischen Leidenschaftlichkeit dieses inneren Ringens, das von den Geburtswehen des „modernen" Menschen widerhallte, übersah man, voreingenommen durch das erschütternd Stoffliche, nur zu gerne die mangelnde gestalterische Kraft. Aber gerade hier scheint mir, auch im Falle der „Gespenstersonate" der Punkt zu liegen, wo das Bedürfnis nach Vertonung, nach musikalischer Vollendung eines dichterisch mehr Erfühlten denn Er-

füllten einsetzen könnte. Es webt in diesem Kammerspiel eine wundersame Mischung der Farben in der Durchdringung des geschilderten Alltags mit nordisch-mythischen Reminiszenzen, und der Schein der Traumhaftigkeit zuckt bisweilen durch die furchtbaren Realitäten eines Daseins, das dem verdüsterten Blick des Dichters eine wahre Hölle dünkt. Und dann, wieviel Unausgesprochenes, von der kalten Nüchternheit des verstandesbetonten Wortes keineswegs Erfaßbares schlummert in diesen Szenen, deren geheimster Lebensodem der Anhauch einer völlig irrationalen Atmosphäre ist! — Julius Weismann hat aus den drei Aufzügen Strindbergs unter fast völliger Preisgabe des intellektuell überfrachteten dritten zwei Opernakte gewonnen und überdies mit der positiven Schlußwendung diesen Strindberg von seinem qualvollen Pessimismus entgiftet. Allein, was dem unentwegten Strindbergianer vielleicht eine Art Eingriff ins Lebenszentrum der Schöpfung bedeuten mag, ward für den Musiker, der ganz im Wesen seiner Kunst aufging, geradezu eine Notwendigkeit. Dessen Musik — und darin gründet wohl ihre metaphysische Bestimmung — entläßt niemals ohne jede Hoffnung, stürzt nie in ein völliges Chaos der Verneinung. Und so werden bei Weismann, wenn auch alle anderen den Lohn ihrer Taten empfangen müssen, wenigstens die Liebenden nicht für immer getrennt, sondern schreiten vereint dem neuen Leben entgegen, aus dem mit den Worten der Bibel der christliche Erlösungsgedanke flammt. — Der Komponist schafft einen ersten Akt von starken, mitunter bannenden Stimmungsreizen, er charakterisiert die einzelnen Personen mit harmonisch kühner, aber durchaus nicht hirnlich erklügelter und unlebendiger Klanglichkeit, die, wie bei der Scheinwelt des Obersten, zuweilen auch mit feiner Ironie nicht hinterm Berge hält. Die verästelten Beziehungen der einzelnen Personen zueinander werden in ein durchsichtiges motivisches Gewebe von nicht allzu strenger Knüpfung verschlungen. Der zweite Akt führt aus der Welt des mehr exponierend Gegenständlichen in einer inneren wie äußeren Steigerung in den Bezirk der seelischen Hochspannungen, unheimlich überspringender Funken. Die dramatische Kurve schwillt auf die echt Strindbergische Demaskierungsszene hin steil an. Dann fällt sie mit dem beinahe banal in die Stimmung platzenden Choral und dem Schlußchor in die weite Landschaft des ewigen, himmelentstrahlenden Glanzes. Für diese Partien fehlt Weismann, so ehrlich und rein seine Musik ist, der große Atem, der Aufschwung in überpersönliche Sphären. Im allgemeinen aber steht dieses eine Fülle unmittelbarer, erwärmender und durchempfundener Musik spendende Werk hoch über dem Durchschnitt des heutigen, dem Ideal der Sachlichkeit oder der Gebrauchsmusik huldigenden Opernschaffens, von dessen Nüchternheit sich Julius Weismann schon durch sein hohes ethisches Wollen, seinen metaphysischen Drang und die reine Seelenhaftigkeit seiner Tonsprache scheidet. — Die Aufführung, die man bei der kammerspielartigen Anlage des Ganzen freilich lieber im kleinen, stimmungsfördernden als im großen, stimmungsbedrohenden Hause gesehen hätte, versuchte im vorbildlichen Zusammenwirken von Regisseur (Kurt Barré), Kapellmeister (Paul Schmitz) und Darstellern, unter denen in der Hauptpartie die geniale Charakterisierungskunst von Carl Seydel einen stolzen Triumph feiern durfte, das nicht eben eingängige Werk dem Verständnis des Publikums zu erschließen. Daß dies gelang, zeigte der anerkennende Beifall, für den sich Julius Weismann und seine Interpreten oft bedanken konnten. Wenn nicht alle Zeichen trügen, so handelt es sich bei der „Gespenstersonate" um eine Schöpfung, deren Eindruck sich bei den Wiederholungen noch vertiefen wird! Dr. Wilhelm Zentner.

SCHWERIN (Meckl.). Des einheimischen Komponisten Robert Alfred Kirchner dritte Oper „Marionetten" wurde hier uraufgeführt. Auf die mystisch-geheimnisvolle erste Oper und nach der auf geschichtlichen Hintergrund basierten zweiten schrieb ihm Rudolf Gahlbeck als dritte eine Alltagsgeschichte, eine Großstadtballade mit allem Drum und Dran, halb gruselig, halb gefühlvoll. Aber doch im ganzen recht schlagfertig und packend. Nach der Zeitoper stand wohl Kirchners Sinn. Doch ist er nicht robust genug zur Vertonung all der grausen Dinge wie Verführung, Spiritismus, Mord und was sonst noch all Erbauliches in diesem Alltagserlebnis vorkommt. Das ist ein Vorzug dieses ernst strebenden Musikers. Er mildert stark das Gewaltsame der Handlung, beschränkt sich in den ersten Bildern mehr auf eine kammermusikalische Untermalung der Geschehnisse. Erst in den letzten Bildern tritt die musikalische Führung stärker hervor. Hier wie auch in einzelnen Orchesterzwischenspielen zeigen sich feine Züge charakterisierender Gestaltung, und auch die Themenbildung verrät viel Selbstschöpferisches, Gedankliches. Die Schweriner Aufführung mit den originellen Bühnenbildern Gahlbecks unter der Spielleitung des Intendanten Felsing und der energievollen, ausgleichenden Stabführung Lutzes stand auf sehr achtenswerter Höhe. Als weitere Neuheit gab es noch Weinbergers „Schwanda". Daß man die beiden Sechzigjährigen des Berichtsjahres, Pfitzner („Palestrina") und

Siegfried Wagner („An allem ist Hütchen schuld") nicht vergaß, sei gern festgestellt. Neuheit für Schwerin waren auch Glucks „Pilger von Mekka". Der Spielplan umfaßte sonst noch eine stattliche Reihe von Werken in- und ausländischer Komponisten. Auch eine Reihe Gastspielabende von Yovita Fuentes, Ilonka Holndonner, Jenny Hasselquist, Vera Skoronel, Plaschke, Roswaenge, Dr. Neubeck boten viel Anregung und Abwechslung. Mit Schluß der Spielzeit beendeten die erste dramatische Sängerin Paula Ucko nach 18jähriger erfolggekrönter Arbeit, der Bassist Otto Freiburg und Opernspielleiter Dumas ihre Bühnenlaufbahn. Die drei Scheidenden haben sich große Verdienste um die Schweriner Bühne erworben. — In den Orchesterkonzerten des Staatstheaters gab es an Neuheiten zwei auf heimatlichen Gefilden gewachsene Stücke des greisen Schjelderup, fein abgewandelte Orchestervariationen von Gustav Geierhaas, eine rhythmisch belebt gestaltete Tanzsuite Franckensteins, das h-moll-Violinkonzert Pfitzners, von Konzertmeister Krämer edel und beherrscht gespielt, und eine voll farbigen Einfällen schillernde Suite aus Wetzlers Oper „Die baskische Venus". Das dritte Konzert leitete Karl Elmendorff (München), die übrigen fünf Professor Kaehler. Solistisch waren für diese Konzerte an auswärtigen Künstlern verpflichtet: Meta Hagedorn (Hamburg), Helmy Walter (Hamburg) und Prof. Gustav Havemann (Berlin). Zu einer Gedächtnisfeier für Cosima Wagner war als Redner Prof. Golther (Rostock) gewonnen. Recht abwechslungsreich waren die Programme des Schweriner Streichquartetts. Ich erwähne hieraus als Neuheit ein scharf umrissenes, impulsiv gekonntes Klavierquintett von Fritz von Bose. Aus den sonstigen Konzertveranstaltungen sei hervorgehoben ein Abend der Schweriner Ortsgruppe des Wagnerverbandes Deutscher Frauen, an dem Dr. Rosenthal (Leipzig) und Hetta von Schmidt erfolgreich mitwirkten, ersterer mit Schumanns „Dichterliebe" und Hugo Wolf-Liedern, letztere mit chinesischer Lyrik in der Vertonung Julius Bittners. A. E. Reinhard.

SONDERSHAUSEN. Mehr als 50 Konzerte fanden diesen Sommer im sogenannten „Loh" statt, und in allen musikalischen Darbietungen stand das staatliche Lohorchester (die ehemalige fürstliche Hofkapelle, die vor Jahren so hervorragende Musiker, wie z. B. Max Bruch, Erdmannsdörfer, Karl Schröder leiteten) unter der grundmusikalischen, lebendigen Führerschaft Prof. Carl Corbachs im Vordergrunde starken Interesses, und entledigte sich seiner Aufgaben allen Beifalls würdig. Die Programme waren geschmackvoll zusammengestellt, und kaum ein Name von Prominenz in der Musikwelt fehlte. Daß die moderne Musik dennoch etwas zu kurz kam bzw. kommen mußte, leitete sich bedauerlicher Weise aus finanziellen Gründen her. Immerhin gab's des Guten genug. Im 46. Konzert kam Rich. Wetz-Weimar mit seiner B-dur-Sinfonie (Nr. 3) abermals zu Wort. Die Sinfonie, an der 2. Sinfonie (C-dur) von Felix Woyrsch-Altona, im 49. Konzert sehr schön gespielt, mit Bedacht gemessen, steht nach Gehalt unter dieser. Woyrsch gibt in ihr viel Eigenes. Brahms und Wagner gaben dem 52. Konzert ihre besondere kraftvolle Note. Professor Corbach fand sich mit der Eigenart beider Komponisten kongenial ab, und das Lohorchester folgte ihm, gut diszipliniert und prächtig im Klang, wie man es nicht oft hört. Das Brahmsviolinkonzert fand in Konzertmeister Walter Nowack einen technisch wie musikalisch reifen Interpreten. Der Beifall dieses 52. Konzerts war, nach meinem Dafürhalten, außergewöhnlich stark, doch ganz nach Verdienst. Als weitere, beachtliche Solisten der Konzerte wären z. B. noch die Herren Kammermusiker Otto Wilcke (Cello) und Aug. Hunrath (Flöte) zu nennen. Die Hochschule für Musik (Prof. Corbach) beendete ihr Schuljahr mit einer wohlgelungenen Aufführung von Hänsel und Gretel im Landestheater. Das neue Studienjahr begann Anfang Oktober. Direktor Ludwig Hansen versprach für die gegenwärtige Opernspielzeit im Landestheater ein abwechselungsreiches Programm, bei dessen Durchführung er sich auf ein gutes Personal berufen kann.

Wir haben es anscheinend den erfreulich tatkräftigen Bemühungen der hiesigen Vereinigung „Kunstgemeinde" zu danken, wenn die früher so beliebten, wertvollen Winterkonzerte des Lohorchesters wieder zu neuem, frischen Leben erwachen. Das erste Konzert der diesjährigen Wintersaison im Landestheater ging unter Prof. Corbachs Leitung mit starkem Erfolg vor sich, obschon es hätte besser besucht sein können. Das Orchester hielt sich in Werken von Schumann, Brahms und Berlioz auf gewohnter Höhe. Der Solist des Abends, Prof. Richard Rößler-Berlin spielte Schumann's wundervolles Klavierkonzert (a-moll) meisterhaft. R. erwies sich als Pianist ersten Ranges. — Im Landestheater brachte Direktor Ludwig Hansen, gestützt auf ein tüchtiges Opernpersonal, unter anderm bisher „Tiefland" von d'Albert, Auber's „Fra Diavolo", Lehárs „Land des Lächelns" und Kalman's „Czardasfürstin" hochbefriedigend heraus. Tittel.

STUTTGART. Über die Uraufführungen der zweiten Hälfte der Opernspielzeit (Reutter, Herrmann) wurde bereits berichtet. An Erstaufführun-

gen gab es „Turandot“, „Schwanda“ und, Zugeständnis an die leichtere Muse, „Lady Hamilton“. „Turandot“ kam spät hierher; man bemühte sich wohl mit aus diesem Grunde, der Aufführung durch eigenartige Inszenierung Gewicht zu verleihen. Die von Stangenberg angeregten Bilder Cziosseks waren, abgesehen von dem Parkbilde des dritten Aktes, überzeugend und schön; als besonders glücklich muß hervorgehoben werden die dekorative und darstellerische Behandlung der Szene der drei Masken im zweiten Akt. Die von Leonhardt geleitete musikalische Wiedergabe des Werks litt vor allem unter Besetzungsmängeln: weder die Rösler-Keuschnigg noch de Gritsch boten in der Titelpartie Ausreichendes; die stärksten Leistungen auf der Bühne waren der von Windgassen mit einem Minimum an Mitteln ergreifend gestaltete Altoum und Domgraf-Faßbaenders gesanglich vollkommener Ping. — „Schwanda“ kam erst wenige Tage vor Saisonschluß unter Drost und Vogeler einigermaßen eilfertig heraus, in einer Darstellung, die mit der bedenklich verschminkten Volkstümlichkeit der Musik (wie kann man bei Weinberger von Smetana-Nachfolge reden?!) nicht eben erfreulich zusammenstimmte. — Über „Lady Hamilton“ zu sprechen erübrigt sich.

Neuinszeniert wurde, ebenfalls mit unzulänglicher Besetzung der Titelpartie (die Oberländer, in andern Aufgaben vortrefflich, war hier fehl am Ort) die „Jüdin“, ferner „Orpheus in der Unterwelt“. Dieser Orpheus war die weitaus erfolgreichste Tat der Oper in dieser Spielzeit; nicht nur wegen der geschickt lokalen Färbung von Textbearbeitung und Darstellung, sondern auch dank frischer, einfallsreicher Inszenierung und Regie (Stangenberg, Cziossek) und einem hier ungewohnten Schmiß der musikalischen Wiedergabe (Swarowsky).

Neueinstudiert wurden schließlich zu Hans Pfitzners 60. Geburtstag „Palestrina“ — eine der spätern Aufführungen dirigierte der Komponist; auch er, ohne des Mosaiks der Musik ganz Herr zu werden — und zu Siegfried Wagners 60. Geburtstag die, ehedem hier uraufgeführte, Märchen-Oper „An Allem ist Hütchen schuld“.

Am Schauspielhaus kam, kurz nach „Protagonist“ und „Zar“ im Landestheater, die „Dreigroschenoper“ heraus. Sie war, mit annähernd vierzig Aufführungen, der überhaupt stärkste Erfolg der Spielzeit, trotz unbefriedigendem Macbeath und unter mittelmäßiger Wiedergabe der Musik.

In den Sinfoniekonzerten des Landestheaterorchesters erschien als Neuheit Janačeks köstlich bodenständige „Sinfonietta“. Außerdem hörte man wieder Regers „Sinfonietta“, die heute doch schon nicht mehr kühn, sondern zum Teil schon fast erstaunlich weich wirkt, und, wie „Palestrina“ aus Anlaß von Pfitzners 60. Geburtstag, die Kantate „Von deutscher Seele“. — In den Sinfoniekonzerten des Philharmonischen Orchesters dirigierte zweimal Leo Blech. Erstaunlich, zu welcher Höhe der Leistung das Orchester unter ihm sich erhob; möchte es gelingen, diesen Orchestererzieher par excellence künftighin öfter zu verpflichten! Schon sein Smetana (Moldau, Ouvertüre zur „Verkauften Braut“) war, nach der Erstaufführung von Franckensteins Variationen über ein Meyerbeersches Thema, ein Ereignis; noch mehr der „Österreichische Abend“, an dem er sinfonische und Tanz-Musik von Haydn, Mozart, Schubert und Johann Strauß zu reinster, beglückendster Wirkung brachte. Furtwänglers Gastspiel mit den Berliner Philharmonikern trat daneben fühlbar zurück. Nur in der, von Flesch und Piatigorski mitinaugurierten, Wiedergabe des Brahmsschen Doppelkonzerts gewann er die Größe und Echtheit, die man von ihm zu fordern Anspruch hat. — In der Gesellschaft zur Pflege zeitgenössischer Musik spielte Stefan Frenkel unter Mitwirkung Hermann Reutters mit unaufdringlicher Virtuosität moderne Violinmusik; Max Buttings geistvolles und gediegenes Duo op. 32 und Paul Höffers kräftige Solosonate op. 17 machten beträchtlich stärkere Wirkung als Heinz Tießens Duo und Ernst Tochs ins Bereich der Salonmusik abrutschende Sonate op. 44. — In den von Walter Rehberg geleiteten Konzerten des Orchestervereins gab es selten zu hörende alte Musik: ein Concerto grosso von Locatelli, Telemanns Suite „Don Quichotte“, die Pseudobachische Ouverture in g-moll, ferner, neben Klavierdoppel- und -tripelkonzerten Sebastians, ein bemerkenswertes Klavierkonzert Philipp Emanuels, nur leider in einer das Original schlimm übermalenden Bearbeitung Bruno Hinze-Reinholds. — Das Konservatorium für Musik veranstaltete einen Abend zum Gedächtnis August Halms, der, wenngleich mit nicht ganz zureichenden Mitteln, deutlich machte, wie tief und ernst dieser, in erster Linie doch theoretische, Kopf um das Selber-Schaffen gerungen hat. — Endlich sei noch, als einer durch Münchener Vorbild veranlaßten Neuerung, der sommerlichen Serenadenabende im herrlichen Hof des alten Schlosses Erwähnung getan, die vom Wendling-Quartett und der Dreisbachschen Bläservereinigung vornehmlich mit Mozartischer Musik bestritten wurden. An dem einen Abend, den zu besuchen mir möglich war, entzückte und erschütterte das g-moll-Streich-

quintett (Köchel 518) in einer Wiedergabe von geradezu unwahrscheinlicher klanglicher und musikalischer Vollendung. Herman Roth.

ZEITZ. Im Vordergrunde der vergangenen Saison standen die fünf Abende des Konzertvereins, die fast ausnahmslos nur Gutes brachten. So sang Frau Alexandra Trianti-Athen, eine Sängerin von vorbildlicher Gesangskunst und eminenter Gestaltungsgabe, italienische und deutsche Gesänge mit außerordentlichem Erfolg, am Flügel von Michael Raucheisen-Berlin erstklassig begleitet. — Das Guarneri-Quartett (Berlin) spielte in mustergültiger Weise: Haydn, Streichquartett G-dur op. 77, Beethoven, Streichquartett e-moll op. 59 Nr. 2 und Tschaikowsky, Streichquartett F-dur op. 22. Ein „Moderner Orchester-Abend", ausgeführt von der „Reußischen Landeskapelle", Gera, unter Leitung von Professor Heinrich Laber brachte neben der äußerst schwierigen Burleske D-moll für Klavier und großes Orchester (Solist: Winfrid Wolf, Berlin, der mit größter rhythmischer Prägnanz und feinsinniger Delikatesse spielte) und der Tondichtung „Don Juan" von Richard Strauß als Neuheit die „Sinfonische Märchensuite" von Lobertz in ausgezeichneter Wiedergabe. Der Klavier- und Violinabend (Prof. Walter Rehberg-Stuttgart und Florizel v. Reuter) muß trotz der glänzenden Leistungen der beiden Künstler infolge der stilistisch nicht einwandfreien Vortragsfolge als wenig gelungen bezeichnet werden. Im letzten Konzert kam J. S. Bachs „Johannespassion" unter Leitung von Paul Kloß-Leipzig durch die verstärkte Zeitzer Singakademie, das Städtische Orchester und die Solisten Anni Quistorp, Henriette Lehne, W. Ulbricht, O. Laßner in stilgerechter Weise und mit höchst anerkennenswertem Erfolg zur Aufführung. — Starken Zuspruches erfreuten sich die Sinfonie-Konzerte des hiesigen Städtischen Orchesters, die sich infolge Mitwirkung guter Solisten sowie auch der dargebotenen Werke in steter aufsteigender Linie bewegen. In einer Dvořák-Feier mit dem ausgezeichneten Cellisten Fritz Schertel-Leipzig wurden gespielt: Sinfonie e-moll Nr. 5 „Aus der Neuen Welt' und das Konzert für Violoncello mit Orchester op. 104. In einem anderen Konzert hörten wir die 5. Sinfonie von Beethoven und das Klavierkonzert Nr. 2 in A-dur von Franz Liszt, letzteres gespielt von dem gewaltig temperamentvollen und sehr gefeierten Josef Pembaur-München. Das letzte Konzert brachte uns nordische Meister: Sinding, „Sinfonie d-moll", Schjelderup, „Sommernacht auf dem Fjord", Tor Aulin, Violinkonzert Nr. 3 c-moll, letzteres von dem hiesigen Konzertmeister P. Golde mit Erfolg gespielt. In die Direktion teilten sich die beiden Kapellmeister des Städtischen Orchesters, der erfahrene, bewährte Stadtmusikdirektor Ernst Voigt und der junge, äußerst strebsame Kapellmeister Karl Köhler. Einen äußerst günstigen Eindruck hinterließ eine „Abendmusik alter Meister" (vorzügliches Programm) in der hiesigen Michaeliskirche, ausgeführt von dem jungen Leipziger Johannes Pierig (Orgel), welcher durch eine gut entwickelte Technik, wohldurchdachtes Registrieren und eigene Gestaltungskunst aufhorchen ließ. Ihm ebenbürtig war seine Partnerin, unsere einheimische Violinistin Margarete Heyne, deren Spiel eine peinlichst saubere Technik und feinkünstlerisches Empfinden verrät. — In chorischer Beziehung gab es manches Hörenswerte. Zunächst sei nachgetragen, daß am Ende der vorjährigen Konzertsaison der Mozartverein (Männerchor) anläßlich seines 25jährigen Bestehens im Verein mit der Gesangsabteilung des Zeitzer Ballspielklubs unter Leitung von Chordirektor K. Gerstenhauer zwei Werke für Männerchor und Orchester zur Aufführung brachte: „Meine Göttin" von W. Berger und „Frithjof" von M. Bruch (Solisten: Frau Pfeifer-Siegel und Franz Schmidt-Leipzig). Im letzten März gab es von beiden Vereinen ein Männerchor-a-cappella-Konzert mit Chören von Lachner, Schumann, Hegar („Totenvolk"), Keldorfer, Haug und Lendvai (A hoi!). Die Solistin des Abends, Frl. Marga Rabe-München, sang eindrucksvoll Lieder von Frz. Schubert und H. Wolf. — Der „Gemischte Chor", ebenfalls unter Leitung von Chordirektor K. Gerstenhauer, gab Proben seines Könnens in Form von a-cappella-Musiken am Totenfest und Karfreitag; in der Karfreitagsmusik sang er „Geistlicher Dialog" mit Altsolo von Becker, das sechsstimmige „Crucifixus" von Lotti, „Tenebrae factae sunt" von Inyegueri und das achtstimmige „Liebe" von Cornelius. — Von der Zeitzer Liedertafel (Männerchor, Leitung: Heinrich Koch) hörte ich das Chorwerk „Bonifazius" von Heinrich Zöllner und gut gesungene a-cappella-Chöre von Lendvai. —er.

## AUSLAND.

PRAG. Es kann nicht behauptet werden, daß unsere deutsche Oper in der neuen Spielzeit bisher allzu fleißig gewesen wäre. Eine Neuaufführung der „Zauberflöte" Mozarts in vollständiger Neuinszenierung und die Erstaufführungen der wiederentdeckten Oper „Angelina" von Rossini und der durch Franz Werfel neu bearbeiteten Oper „Simone Boccanegra" von Verdi sind in drei Spielmonaten und bei einem im übrigen unbedeutenden und un-

interessanten Repertoire keine Beweise besonderer Arbeitsfreude. Auch die Unordnung im Ensemble, das zwar genug, aber nicht genügend geeignete Sängerinnen und Sänger besitzt, beweist, daß der Opernchef, Kapellmeister Georg Széll, kein organisatorisches Talent ist. Als Dirigent von Rang erwies er sich dagegen außer in Mozarts szenisch prachtvoll ausgestatteter „Zauberflöte" vor allem in der erstaufgeführten Oper „Simone Boccanegra" von Verdi. Das Werk hatte übrigens — mit ausgezeichneten Stimmen in den Hauptpartien besetzt und in geschmackvoller szenischer Aufmachung — starken Erfolg; überzeugte als echter Verdi, im Stile zwischen „Maskenball" und „Othello" schwankend. Als beste und großartigste Nummer der Oper wirkte das prachtvoll aufgebaute, von dramatischer Spannung erfüllte und von melodischer Schönheit getragene Finale des ersten Aktes. Unbefriedigt ließ eine „Tristan"-Aufführung unter Szélls Stabführung, weil glutlos und ohne Leidenschaft. Des Offenbach-Gedenktages hatte das Deutsche Theater mit einer verunglückten Neuaufführung der „Schönen Helena" gedacht. Die Prager deutschen Konzertsäle standen im ersten Vierteljahre der neuen Konzertzeit im Zeichen — Max Regers, des immer noch zu wenig gewürdigten großen bayerischen Tonkünstlers. Georg Széll brachte im zweiten philharmonischen Konzerte mit dem tüchtigen Theaterorchester und Rud. Serkin als glänzendem und zur Begeisterung zwingenden Solisten des Meisters Klavierkonzert, dessen Ablehnung durch die norddeutsche Kritik bei jedesmaligem Wiederhören unbegreiflicher erscheint, zur erfolgreichen Prager Erstaufführung. In einem Konzerte des Deutschen Kammermusikvereins wurde durch das Wiener Sedlak-Winkler-Quartett und den Pianisten Eduard Steuermann Regers erstes Quintett für Klavier und Streichquartett gespielt. Die Prager Deutsche Max Reger-Gesellschaft schließlich hatte einen Kammermusikabend Regerscher Werke veranstaltet, der das Streichquartett in g-moll op. 54, Nr. 1, das Streichtrio op. 77b und das geniale Streichquartett in fis-moll op. 121 aus des Meisters letzter Schaffenszeit im Programme enthielt. Künstlerischer Mittler dieser Kammermusik war das Münchner Studeny-Quartett, das erstmals in Prag spielte, aber einigermaßen enttäuschte, weil es feinere dynamische Gliederung und Festigkeit im Rhythmus vermissen ließ. Zwei neue Konzertwunder hatten wir zu hören Gelegenheit, den phänomenalen, technisch und geistig gleich bedeutenden russischen Pianisten Vladimir Horowitz und den glänzend begabten jungen russischen Geiger Nathan Milstein. Ein bedeutendes Chorkonzert des Deutschen Singvereins und Deutschen Männergesangvereins bescherte uns die Erstaufführung des Volksoratoriums „In jungen Tagen" von Dr. Gerhard von Keußler unter der persönlichen Leitung des Komponisten, dem ein ebenso großer wie echter Erfolg beschieden war. Hier ist der Chorgesangsliteratur ein Werk geschenkt worden, das zu den schönsten und wirkungsvollsten seiner Gattung gehört. Der Gau Prag des sudetendeutschen Sängerbundes brachte, ebenfalls unter Dr. von Keußlers Leitung, Joseph Haydns weltliches Oratorium „Die Jahreszeiten" zur Aufführung. Beide Konzerte litten aber leider unter der Konzertmüdigkeit des Publikums, das der immer noch zunehmenden Konzerthochflut rat- und mittellos gegenüber steht. E. J.

„Erklärung. Mein Musikbericht über Bückeburg im Oktoberheft S. 844 dieser Zeitschrift hat in beteiligten Kreisen eine falsche Auslegung erfahren. Ich erkläre daher zu dem letzten Absatz meines Berichts, daß die von mir erhobenen Vorwürfe sich nicht auf die Kritik der hiesigen Landeszeitung beziehen sollen, sondern auf die von interessierter Seite vor den einzelnen Veranstaltungen in die Presse lancierten „Waschzettel". Dem Kritiker der Landeszeitung soll nicht der Vorwurf der Würdelosigkeit und Unwahrhaftigkeit gemacht werden. E. Graf.

## MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

In Dresden beging das Orchester Dresdner Philharmonie sein 60jähriges Bestehen mit einer von Fritz Busch als Ehrengast geleiteten Aufführung der „Neunten Sinfonie". Die Gedenkschrift hatte Dr. Fritz Kreiser verfaßt. Ferner brachte die Dresdner Singakademie mit der Dresdner Philharmonie unter Leitung Paul Scheinpflugs Brahms' „Deutsches Requiem" am Bußtag zur Aufführung. Vorher ein etwas äußerliches, aber wirksames nachwagnerisches Chorwerk „Totenfeier" von Oskar Wappenschmidt. In einer Aufführung des Mozart-Vereins in der Plauener Kirche erzielte Kaminskis „Magnificat" eine starke Wirkung. O. S.

Das Tonkünstlerfest 1931 des „Allgemeinen Deutschen Musikvereins" wird nicht in Mannheim stattfinden, sondern in Bremen.

## GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Die Ortsgruppe Leipzig des „Bayreuther Bund der Deutschen Jugend" macht sich um das Konzertleben in besonderem Maße durch Veranstaltungen größeren Stils verdient, darunter ein Hermann-Schein-Abend mit z. T. unbekannter weltlicher Musik.

Durch Gefährdung der bisher für das Berliner Philharmonische Orchester ausgesetzten Subventionen ist das Orchester erneut bedroht. Es werden sich hoffentlich Mittel und Wege finden lassen, um diesen wichtigen Kulturfaktor zu erhalten.

Die Vorstände der Aufführungsrecht-Gesellschaften haben im Hinblick auf die Schwierigkeiten, die sich bei der Erfassung der Aufführungsgebühren für ernste Musik in Deutschland infolge der ungünstigen Wirtschaftslage ergeben haben, beschlossen, einen Ausschuß für ernste Musik zu gründen, in den die Vorstände der drei Gesellschaften je einen sachverständigen Vertreter entsenden. Zum Vorsitzenden dieses Ausschusses ist Prof. Dr. Georg Schumann, Vizepräsident der Berliner Akademie der Künste, Mitglied der preußischen musikalischen Sachverständigenkammer, gewählt worden.

Die „Freie Vereinigung zur Pflege zeitgenössischer Musik in Greifswald veranstaltet seit vier Wintern bei freiem Eintritt im Stadttheater sonntägliche Morgenfeiern. Bei der ersten Morgenfeier in diesem Winter wurden unter Leitung von Dr. Hans Engel, Privatdozent an der Universität, aufgeführt Werke für Laienmusik: Paul Höffer, „Partita für zwei Orchester", Herm. Reutter, „Der neue Hiob", op. 37, Hans Helfritz, „Vier Stücke für Streichorchester" (Uraufführung aus dem Manuskript), Paul Hindemith, „Ein Jäger aus Kurpfalz", Spielmusik op. 45, Nr. 3. Ausführende waren das Stadttheaterorchester und das Collegium musicum der Universität.

## KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Der Tonika Do-Bund e. V. (Verein für musikalische Erziehung) veranstaltet unter Leitung seines Vorstandes, Kantor A. Stier, Dresden, seine 3. Schlesische Arbeitswoche für Schul- und Privatmusiklehrer vom 2. bis 7. Januar 1931 im Jugendhof Hassitz bei Glatz. Die Einladung zur Teilnahme richtet sich an alle, die an musikalischer Volkserziehung irgendwie beteiligt sind: Jugendpfleger, Chorleiter, Kindergärtnerinnen, Hortnerinnen, Privatmusiklehrer, Schulmusiklehrer, Oganisten u. a. Das Schlesische Arbeitsamt des Tonika Do-Bundes, Dore Gotzmann, Liegnitz, Steinmetzstr. 18, sowie die Geschäftsstelle Berlin W 57, Pallasstr. 12, geben auf Anfragen ausführliche Auskunft über Anlage und Kosten der Arbeitswoche.

Der Jahresbericht 1929/30 der Staatl. Hochschule für Musik in Köln, die unter Leitung von Professor Herm. Abendroth und Walter Braunfels steht, weist wieder ein umfangreiches und vielseitiges Arbeitspensum auf, in das sich der Lehrkörper von insgesamt 64 Lehrenden, darunter 7 weibliche, teilen. Die Verwaltung verliert durch den Übertritt von Inspektor Everhan in den Ruhestand einen nicht nur tüchtigen, sondern auch bei Lehrern und Schülern gleich geschätzten Mitarbeiter, der schon das ehemalige Konservatorium der Musik betreute. Die Schülerzahl betrug am 1. Juli 1930 insgesamt 326 Studierende, darunter 217 Herren und 109 Damen.

Dr. Hans Weiße, Wien, sprach im Berliner Zentralinstitut über den Theoretiker der Wiener Schule Heinrich Schenker.

Am Lausitzer Konservatorium für Musik und Musik-Seminar in Görlitz brachte die Klavierklasse des Herrn Karl Fehling den ersten Teil des „Wohltemperierten Klaviers" von J. S. Bach an drei Abenden zur Aufführung. — Am 25. November gelangte ebenda das Werk „Jungbrunnen" für Frauenchor und Kammerorchester von Erwin Lendvai unter Leitung von Direktor Emil Kühnel zur ersten Aufführung in Görlitz.

Das Jenaer Konservatorium (Direktor: Prof. Willy Eickemeyer) hatte im letzten Unterrichtsjahr 316 Vollschüler, von denen ein hoher Prozentsatz beruflich studierte. Das Seminar wurde von 24 Teilnehmern besucht, 6 Absolventen bestanden das Examen des Direktorenverbandes deutscher Musiklehranstalten, welches Prof. Rinkens-Eisenach abnahm. Künftig können die Absolventen des Seminars die Staatl. Thür. Privatmusiklehrerprüfung am Jenaer Konservatorium ablegen vor einer vom Ministerium ernannten Kommission. — In 6 Vortrags- resp. Elternabenden traten Schüler aller Klassen und Grade auf; die zeitgenössische Musik wurde besonders berücksichtigt. Die Anschaffung einer Mannborg'schen Schwellorgel im eigenen Gebäude ermöglicht es, die Ausbildung von Organisten auf eine breitere Basis zu stellen. Das Lehrerkollegium wurde erweitert, die Lehrpläne erfuhren eine Ausgestaltung nach modernen Grundsätzen.

Im Dezember erhielt das Pianohaus Karl Lang, München, das in Bayern 13 eigene Geschäfte unterhält, von der Katholischen Kirchenmusikschule in Regensburg den ehrenden Auftrag zur Lieferung von 10 V. Berdux-Pianos, dem altberühmten Münchner Klavierfabrikat. Wieder ein Beweis, welches Vertrauen

in musikfachverständigen Kreisen die V. Berdux-Instrumente und das Pianohaus Karl Lang genießen.

Seminar-Vereinigung. Die Berliner Musikseminare des „Reichsverbandes Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer“ und des „Stern'schen Konservatoriums“ haben sich zu einem gemeinsamen Seminar zusammengeschlossen, das den Titel „Vereinigtes Seminar Reichsverband-Stern“ tragen wird. Das „Vereinigte Seminar Reichsverband-Stern“ ist in den Räumen des Stern'schen Konservatoriums, Berlin SW., Bernburgerstraße 23, untergebracht und wird als selbständiges Institut auf gemeinnütziger Grundlage geführt. Die Leitung des Seminars liegt in den Händen von Maria Leo, die Verwaltung wird von einer Seminarkommission ausgeübt, in der das Stern'sche Konservatorium durch seinen Direktor Prof. Dr. Paul Graener und Fritz Masbach, der „Reichsverband Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer“ durch seinen Vorsitzenden Arnold Ebel und Prof. Kurt Schubert und das Lehrerkollegium durch Prof. Dr. Hans Mersmann und Frl. Hildegard Städing vertreten sind.

Das Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht und der Preußische Verein für das mittlere Schulwesen veranstalten in Berlin vom 5. bis 7. Januar 1931 die I. Tagung für Musiklehrer an Mittelschulen. Auf dieser Tagung werden sprechen: Hans Joachim Moser über „Grundfragen der Schulmusikpädagogik“, Susanne Trautwein über „Richtlinien und Stoffverteilungen im Musikunterricht der Mittelschule“, Max Dessoir über „Das Erlebnis der Musik“, Fritz Jöde über „Offenes Singen als Grundlage des Chorgesangs“. Eine Arbeitsgruppe über Vokalerziehung leitet Walter Diekermann, über Instrumentalerziehung Walter Rein. Zur Frage der Solmisation wird in drei Lehrproben über Tonika-Do (Schaarschmidt), Eitz (Strube) und Jale (Münnich) Stellung genommen werden. Den Schluß der Tagung bildet eine offene Singstunde unter Leitung von Fritz Jöde.

## KIRCHE UND SCHULE.

Die Deutsche Oberschule in Zwickau i. Sa. veranstaltet unter Chorleitung von Studienrat Dr. Thalemann Musikaufführungen unter Mitwirkung von Solisten und dem Schulchor, wobei Heinrich Kaminskis „Psalm 130“ seine Zwickauer Erstaufführung erlebte. Ein erfreuliches Zeichen reger Musikbetätigung in der Schule. Die Musikabende sind regelmäßig überfüllt.

Der St. Michaelis-Kirchenchor zu Hamburg veranstaltet zusammen mit dem Philharmonischen Orchester unter der Leitung von Prof. Alfred Sittard in der großen St. Michaeliskirche am 7. Januar 1931 ein Heinrich Schütz-Konzert. Zur Aufführung gelangen an monumentalen mehrchörigen Werken u. a.: Da pacem (9stimm.), der 115. Psalm (12stimmig), Nun danket alle Gott (10stimmig), Saul, was verfolgst du mich (14stimmig), Vaterunser (9stimmig), Zion spricht (12stimmig).

Der Eisenacher Bachchor und St. Georgen-Kirchenchor, deren Aufführungen nicht allein in Thüringen Beachtung finden, werden unter Leitung von Landeskirchen-Musikwart Erhard Mauersberger, dem Nachfolger seines als Kreuzkantor nach Dresden berufenen Bruders, in diesem Winter Karl Thomas' a-moll-Messe und von Bach das Weihnachtsoratorium und die Matthäuspassion aufführen.

Am Reformationsfeste veranstaltete der Kirchenchor von St. Maria Magdalenen Eberswalde unter Leitung von Ulrich Grunmach eine Abendmusik mit Werken von Heinrich Schütz, die einen Ausschnitt aus dem reichen Schaffen dieses Meisters bot und in Stadt und Umgebung viel Widerhall fand. Solistisch waren mit bestem Gelingen Ilse Herrmann (Sopran) und Franz Hoffmann (Baß) an der Aufführung beteiligt, besonders aber die Altistin Irmgard Reimann-Rühle, die sich in jeder Beziehung als ganz ausgezeichnete Interpretin protestantischer Kirchenmusik erwies.

Friedrich Högner gab auf der Silbermannorgel in der vollbesetzten St. Georgskirche zu Rötha bei Leipzig im Rahmen eines Fortbildungslehrgangs der sächsischen Kantoren und Organisten einen Bachabend. Als Begleiter des Thomanerchores spielte er in der Michaelskirche in Hof und im Gesellschaftshaus der Leunawerke Orgelwerke von Sweelinck, Buxtehude, Lübeck und Bach.

In der Michaeliskirche zu Zeitz konzertierte der Leipziger Thomanerchor auf Einladung des „Konzertvereins“ unter Leitung von Prof. Karl Straube und unter Mitwirkung von Karl Hoyer mit Werken Bachs und anderer Thomaskantoren.

Das Musik-Institut der Universität Tübingen veranstaltete am 19. November, dem 300. Todestag Joh. Herm. Scheins, eine Schein-Feier, bei der Teile aus Opella Nova, Cymbalum Sionium, Musica boscareccia, Diletti pastorali, Banchetto musicale und Venuskränzlein durch das Akademische Streichorchester und den Kammerchor der Institutes unter Leitung von Prof. Dr. Karl Hasse zur Aufführung gelangten. Die Feier, die ein eindrucksvolles Bild von Scheins

Schaffen bot, wurde durch eine Ansprache von Professor Dr. H a s s e eingeleitet, die den kulturgeschichtlichen Rahmen von Scheins Schaffen zeichnete und die bedeutende Persönlichkeit des vielfach noch unterschätzten Meisters hervorhob.

Prof. Otto B e c k e r veranstaltete in der Garnisonkirche zu Potsdam eine Orgelfeierstunde unter Mitwirkung des Frauenchors von H e n n y V o i g t, der kürzlich mit einem Festkonzert sein zwanzigjähriges Bestehen feiern konnte. In beiden Veranstaltungen standen Kompositionen von Wilhelm B e r g e r auf dem Programm, darunter „Sehnsucht" und „Dämmerung".

In der Andreaskirche zu Leipzig gastierte Domorganist Horst S c h n e i d e r aus Bautzen mit Werken von Bach, Max Gulbins und Reger.

Im Petridom zu Bautzen kamen im Rahmen der Geistlichen Abendmusiken unter Leitung von Kapellmeister Hugo B e n d e r u. a. Werke von Vivaldi, H. Schein, J. S. Bach zur Aufführung. Domorganist Horst Schneider bot einen Überblick über das Orgelschaffen deutscher Komponisten (u. a. J. N. David, Siegfr. W. Müller, Franz Schmidt) in besonderen Orgelfeierstunden.

In der Annenkirche in D r e s d e n veranstaltete der dortige Kantor und Organist G e o r g P r e z e w o w s k y am 19. Oktober 1930 ein Orgelkonzert. Hierbei spielte er die Händelschen Konzerte in B-dur und A-dur (Ausgabe D. Dr. M. Seiffert). Im Mittelpunkt der Aufführung stand der 112. Psalm von G. F. Händel in der Neufassung von Dr. Stein. Es war die Erstaufführung für Dresden. Mitwirkende waren außer dem Veranstalter an der Orgel Kammersängerin Liesel von Schuch (Sopran), ein Orchester, von Dresdner Künstlern zusammengestellt, Kurt Hasse (Klavier), Leiter des Abends: Kantor A l f r e d S t i e r; das Konzert fand in der Dresdner Presse eine allseitige sehr gute Besprechung.

## PERSÖNLICHES

Der Organist der Lambertikirche, Dr. W i s s i g, wurde vom Oberkirchenrat zum L a n d e s k i r c h e n m u s i k d i r e k t o r ernannt. Neben seiner Tätigkeit als Organist und Chorleiter an der Lambertikirche entwickelte Dr. Wissig eine ausgedehnte Tätigkeit im Interesse der Landeskirche. Er ist Mitglied der Prüfungskommission für Organisten und ständiger Berater des Oberkirchenrats und vieler Kirchengemeinden in Glockensachen, und vor allem im Orgelbauwesen.

Ministerialrat Dr. Alfred E c k m a n n ist zum stellvertretenden Generalintendanten der österreichischen Bundestheater ernannt worden.

Kammersänger Ludwig E r m o l d beging das Jubiläum der 25jährigen Zugehörigkeit zum Verbande der Dresdener Oper. Aus diesem Anlaß wurde an diesem Tage Lortzings komische Oper „Der Wildschütz" mit Ermold als Schulmeister Baculus gegeben.

An die Staatliche akademische Hochschule für Musik (Berlin) ist, außer Heinz T i e s s e n, Prof. Ernst G r e n z e b a c h an Stelle von Herrn Bachner in die Gesangsabteilung einberufen worden. In freigewordene Stellen sind Paul H ö f f e r (Kompositionsabteilung) und Bruno E i s n e r (Klavierabteilung) eingerückt.

Theodor H a e r t e n, der früher am Stadttheater in Königsberg tätig war und in Koblenz unter dem verstorbenen Intendanten Jost bereits mehrere Bühnenstücke inszeniert hat, ist zum Oberspielleiter am Koblenzer Stadttheater gewählt worden. Er verfügt in gewissem Umfang auch über die Rechte eines Intendanten, soweit der künstlerische Betrieb in Frage kommt.

T o s c a n i n i hat sich in Neapel nach Neuyork eingeschifft, wo er seine Dirigententätigkeit wieder aufnehmen soll. Wie die italienischen Blätter berichten, will der Künstler erst im April nach Europa zurückkehren, im Mai in Wien dirigieren und Ende Juli in Bayreuth den „Tristan" und „Tannhäuser" leiten. Die Europatournée seines Orchesters schloß nach Toscaninis eigenen Angaben mit einem Defizit von 1 Million Mark.

Minister Dr. Frick hat den Weimarer Organisten M a r t i n als nebenamtlichen Fachreferenten für Musik in das thüringische Volksbildungsministerium berufen.

Gertrud B i n d e r n a g e l vom Mannheimer Nationaltheater wurde für das nächste Spieljahr an die Berliner Staatsoper verpflichtet.

Dr. H e l m u t h T h i e r f e l d e r wurde als Dirigent des Berliner Sinfonieorchesters erneut verpflichtet.

A u g u s t R i c h a r d hat nach 20jähriger erfolgreichster Tätigkeit seine Stellung als künstlerischer Leiter des gemischten Chorvereins „Singkranz" in Heilbronn a. N. aus Gesundheitsrücksichten niedergelegt.

Der Bariton Josef G a r e i s feierte das Jubiläum der 25jährigen Zugehörigkeit zum Frankfurter Opernhaus.

Die Wiener Staatsoper steht in Unterhandlung mit dem früheren Ballettmeister der Berliner Staatsoper, Max T e r p i s.

An die Orchesterschule des Deutschen Musiker-Verbandes an der Berliner Musikhochschule ist für den Klavierunterricht G e o r g G r ä n e r berufen worden.

Dem Stellvertretenden Intendanten der Berliner Städtischen Oper, Dr. Kurt S i n g e r, wurde nach dem Ausscheiden Tietjens Generalvollmacht in der Frage der Gagenregelung und der Vertragsabschlüsse bis 1932 erteilt. Singer, ursprünglich Nervenarzt, war Musikkritiker am „Vorwärts" und Schüler von Prof. Siegfried Ochs.

Der bisherige Zeitzer städt. Kapellmeister Karl Köhler, seit 1925 auch musikal. Assistent der Bayreuther Bühnenfestspiele, wurde nach erfolgreichem Probedirigieren als Leiter des neugegründeten „Naumburger Konzert-Orchester" zu Naumburg a. S. verpflichtet. Werke von Reger, Brahms, Berger, Graener, Bruckner, Kranich, Siegfried Wagner, Zilcher u. a. sind als Erstaufführungen für Naumburg vorgesehen.

### *Geburtstage.*

Kürzlich feierte in geistiger und körperlicher Frische der jetzt in Naumburg a. S. lebende deutsch-amerikanische Komponist Alvin Kranich seinen 60. Geburtstag. Er schrieb zahlreiche größere Orchesterwerke, 2 Klavier-Konzerte, die Oper „Dr. Eisenbart" u. v. a. Der „Mitteldeutsche Sender" brachte vor einiger Zeit seine „2. amerikanische Rhapsodie".

Der bekannte Pianist und Komponist Professor Richard Burmeister in Meran feierte seinen 70. Geburtstag. Gebürtig aus Hamburg, war Burmeister Schüler von Franz Liszt in Weimar, Rom und Budapest. Nach längeren Konzertreisen in Europa und Nordamerika war er Lehrer am Konservatorium in Hamburg, später Leiter der Klavierklassen am Seabody-Institut in Baltimore, übernahm im Jahre 1898 die Leitung des Scharwenka-Konservatoriums in New York, war von 1903 bis 1906 Lehrer für höheres Klavierspiel am Konservatorium der Musik in Dresden und siedelte im Jahre 1906 nach Berlin über, wo er am Klindworth-Scharwenka-Konservatorium wirkte. Der Herzog von Koburg-Gotha ernannte ihn zum Professor. Seit 1925 lebt Burmeister in Meran. Als Komponist trat er mehrfach hervor.

August Gentz, ehemaliges Mitglied der Berliner Staatskapelle, feierte seinen 80 Geburtstag.

Am 8. Januar begeht Konzertmeister Georg Schmidt in Schweinfurt, ein besonderer Freund unserer Zeitschrift, seinen 70. Geburtstag. Ein geborener Schweinfurter, besuchte Schmidt als Schüler von Schradiech und Fr. Hermanns das Leipziger Konservatorium, das er 1882 mit Auszeichnung absolvierte. Als erster Geiger, später als Konzertmeister in mittleren, dann in ersten Orchestern tätig, sowie auch eigene Konzerte gebend, führte ihn sein Weg zunächst bis nach Stockholm und Riga, er nahm dann aber eine erste Stelle als Bratscher in dem berühmten Sinfonieorchester in Philadelphia an, wo er unter den berühmtesten Gastdirigenten spielte und gerade auch aus dieser Zeit — die ZFM. brachte gelegentlich Proben — viel zu erzählen weiß. Dem Künstler, der ein hervorragender Virtuose gewesen sein muß, übrigens auch sehr gut Klavier spielt, theoretisch gut durchgebildet ist und für sein Instrument komponierte, wünschen wir von Herzen einen ungetrübten Lebensabend.

Adolf Becker, der bekannte Berliner Militärobermusikmeister, wurde am 16. Dez. 60 Jahre alt.

Die Witwe Griegs, Frau Minna Grieg, vollendete ihr 85. Lebensjahr.

Heinrich Bandler, Konzertmeister des Hamburger Philharmonischen Orchesters, Schüler von Anton Bennewitz und Josef Joachim, feierte seinen 60. Geburtstag.

Seinen 60. Geburtstag feierte der bekannte Wagnersänger Heinrich Knote, der erste „Bärenhäuter" Siegfried Wagners, der seit 40 Jahren in München und noch heute als Bühnensänger unermüdlich tätig ist.

Siebzig Jahre alt wurde der Pianist Paderewski, der sich durch virtuose Beherrschung des künstlerischen wie des politischen Instrumentes auszeichnete.

Der Dresdner Pianist Prof. Karl Pretzsch, Schüler des Leipziger und Dresdner Konservatoriums, Komponist, Klavierbegleiter und Pädagoge, wurde sechzig Jahre alt.

### *Todesfälle:*

† Edmund Meisel, der musikalische Berater Piscators, in letzter Zeit als Filmillustrator hervorgetreten, im Alter von 35 Jahren.

† die Mutter Maria Ivogüns. Die Künstlerin hatte schon vor einigen Tagen ein Konzert wegen der Erkrankung ihrer Mutter abgesagt. Auch die für Berlin angesetzte Première von Lothars „Lord Spleen" mit M. Ivogün in der Hauptrolle wurde aus diesem Grunde auf unbestimmte Zeit verschoben.

† Richard Jost, Intendant des Koblenzer Stadttheaters und Begründer des Rheinischen Städtebund-Theaters in Neuß, im Alter von 32 Jahren.

† Richard Hesse, Konzertmeister des Mannheimer Nationaltheater-Orchesters, im Alter von 64 Jahren.

† am 3. Dez. in Bad Schwalbach die in weiten Kreisen bekannte, einst sehr gefeierte und von den Mainzern geliebte Konzert- und Oratoriensängerin Mathilde Bauer, geb. Haas. Sie wurde seinerzeit von dem Großherzog von Hessen zur Kammersängerin ernannt, gehörte zu den anerkannten Schülerinnen des berühmten Gesangmeisters Prof. Julius Stockhausen. Ihre herrliche pastose Altstimme wird manchem noch in Erinnerung sein aus der Zeit als sie im Konzertleben nicht nur ihrer engeren Heimat, sondern im Rheinland und weit darüber hinaus in allen Großstädten Deutschlands, im Ausland, in London, Holland, Skandinavien bis nach Rußland und Finnland ein gern gesehener Gast war.

## BÜHNE.

Schatzkanzler Snowden gab im Unterhaus bekannt, daß die Regierung zur Subvention der Opernsaison in Covent Garden und in den

englischen Provinzen für dieses Jahr die Summe von 5000 Pfund Sterling und für die nächsten fünf Jahre je 17 500 Pfund Sterling zur Verfügung stellen wird. An der Subvention ist die Radiogesellschaft im besonderen Maße beteiligt. Es ist das erste Mal, daß in England Subventionen für ein Theater bewilligt werden. Glückliches England!

Eine wohlgelungene Kundgebung veranstaltete die Gesellschaft der Freunde des Halleschen Stadttheaters in Form einer Werbeveranstaltung. In einer Ansprache des Universitätsprofessors Dr. Schneider fand der Wunsch nach der Erhaltung des Theaters deutlichsten Ausdruck.

Für das Braunschweiger Landestheater hat Intendant Dr. Himmighoffen Ludwig Spohrs romantisch-phantastische Oper „Faust" aus dem Jahre 1816 in der Bearbeitung von Dr. Wilhelm Kleefeld zur Uraufführung erworben. Das Werk wird zu Beginn 1931 dort in Szene gehen.

Der Städtischen Oper in Köln liegt ein Angebot vor, wonach das Theater von einer Variété-Gesellschaft übernommen werden soll. Hoffentlich gelangt dieser Plan der Skala-Gesellschaft nicht zur Durchführung.

Die Uraufführung von Manfred Gurlitts Oper „Soldaten" im Stadttheater Düsseldorf, deren einfache, eindrucksstarke Bühnengestaltung allgemein anerkannt wurde, war von vorbildlicher Billigkeit. Das Presseamt der Stadt Düsseldorf gibt jetzt bekannt, daß sich die Gesamtkosten für Dekorationen — 10 verschiedene Bilder und 4 Projektionsbilder — Kostüme, Perücken und Beleuchtung auf 657 Mk (!) gestellt haben. Es muß doch also wohl auch so gehen. ...

Die beiden Städte Trier und Koblenz planen zur Konzentration ihres Musiklebens eine gegenseitige Operngemeinschaft. Ferner schweben zwischen Trier und den zuständigen staatlichen Stellen Verhandlungen zwecks Umwandlung des Orchesters der Stadt Trier in ein Südwestdeutsches Sinfonie-Orchester. Durch staatliche Hilfe soll das Orchester in die Lage versetzt werden, die Musik im Interesse der gesamten deutschen Kultur im Südwesten des Reiches zu fördern.

Das Stadttheater von Bremerhaven hat von dem Zuschuß, den ihm der Magistrat und das Stadtverordneten-Kollegium für die vorige Spielzeit zum Theaterbetriebe bewilligt hat, die beachtenswerte Summe von 16 000 Mark erspart.

Das Landestheater Coburg veranstaltete mit der Gesellschaft der Musikfreunde und der großzügigen Beihilfe des Herzogs Carl Eduard eine außergewöhnliche Aufführung von „Tristan und Isolde". Es war dafür das Bayreuther Ensemble gewonnen worden, aber durch nötige Absage von Janßen-Berlin und Erkrankung von Larsen-Todsen spielten Gunar Grawud (Tristan), Emmy Streng (Hamburg) als Isolde, Groß-Berlin (Kurwenal), Braun (Marke), Anny Helm (Brangäne). Elmendorff-München dirigierte. Es war eine echte, weihevolle Darstellung, die das ausverkaufte Haus zu stürmischem Applaus am Schluß hinriß. Auch das Auditorium bot ein seltenes Bild, indem begeisterte Wagnerfreunde aus Kulmbach, Schweinfurt, Bamberg, Erlangen, Nürnberg, Dessau, Bayreuth und Thüringen in die oberfränkische Kunstmetropole gekommen waren. Dr. Tr.

Der ehemalige Direktor des Badener Stadttheaters Rudolf Clemens Weiß, hat eine österreichische Städtebund-Oper gegründet, die ihren Sitz in Wien hat und die zugehörigen Städte Baden, St. Pölten, Krems, Bruck und Wiener

Neuſtadt beſpielen wird. Als erſte Aufführung des neu gegründeten Städtebund-Theaters gelangt „Toska“ in St. Pölten zur Aufführung. Die muſikaliſchen Leiter der Oper ſind Kapellmeiſter Walther Hahn und Erhard Kranz.

Paul Hindemith hat ſein Werk „Das Nuſch-Nuſchi“, Text von Franz Blei, einer Umarbeitung unterzogen. Die Uraufführung dieſer Neufaſſung hat Intendant Dr. Schüler für das Königsberger Opernhaus erworben. Sie findet am 22. Januar unter der ſzeniſchen Leitung des Intendanten und der muſikaliſchen Leitung des Operndirektors Werner Ladwig ſtatt. Zugleich mit dem Nuſch-Nuſchi wird Wilhelm Kempffs Oper „König Midas“ gegeben, die ebenfalls gelegentlich einer beſonderen Feſtvorſtellung am 10. Januar am Opernhaus Königsberg zur Uraufführung gelangt.

Am 9. Dezember wurde in Dresden eine Jubiläumsaufführung der Oper „Salome“ von Strauß in Erinnerung an die vor 25 Jahren ſtattgefundene Première veranſtaltet.

Ein ſtändiges Kindertheater wird mit Unterſtützung des Preußiſchen Kultusminiſteriums unter der Leitung von Ernſt Legal gegründet und dem Berliner Staatl. Schauſpielhaus angegliedert. Schauſpiele und Kinder-Opern ſollen ſich „mit den Problemen der heutigen Jugend“ befaſſen. — Daß Bert Brecht zum Hausdichter und Kurt Weill zum Hauskomponiſten ernannt ſein ſollen, muß als eine verfrühte Meldung bezeichnet werden.

Das preußiſche Staatsminiſterium hat ſich nach eingehenden Beratungen entſchloſſen, dem Staatstheater in Wiesbaden die bisherigen Zuſchüſſe auch weiterhin zur Verfügung zu ſtellen. Da inzwiſchen auch andere Schwierigkeiten, die dem Theater aus ſeinem Pachtvertrage erwachſen waren, beſeitigt worden ſind, bleibt das Theater, das hauptſächlich der Spieloper und dem Kammerſpiel dient, vor der ſchon drohenden Schließung bewahrt.

Unter großem Erfolg hat der von Magdeburg nach Stendal berufene Kapellmeiſter Hermann Henrich die Opern „Carmen“, „Wildſchütz“ und „Hoffmanns Erzählungen“ geleitet und die mitteldeutſche Erſtaufführung von „Schwanenweiß“ von Julius Weismann vorbereitet. Die unter Henrichs Leitung ſtehenden Sinfoniekonzerte ſind ausverkauft, ein neugegründetes „Stendaler Streichquartett“ hat ſich anſprechend eingeführt. Henrichs Oratorienverein wird demnächſt die Matthäuspaſſion aufführen.

Opernhaus Königsberg Pr. Am Opernhaus Königsberg gelangte eine neue Dramatiſierung des „Schneewittchen“ als Weihnachtsmärchen von der Königsberger Märchendichterin Doris Vahlpahl mit der Originalmuſik des durch ſeine Märchen- und Rundfunkkompoſitionen bekannten Arno Hufeld zur äußerſt erfolgreichen Uraufführung. Die ſzeniſche Einrichtung des Werkes und Inſzenierung der Uraufführung beſorgte Dr. Frz. Benedikt Biermann, der im vorigen Jahre bereits Hindemiths „Tuttifäntchen“ in einer eigenen Bühnenfaſſung zur erfolgreichen Neuaufführung brachte. Die muſikaliſche Leitung hatte der Komponiſt.

Zur Feier der 25. Wiederkehr des Tages der Uraufführung von Richard Strauß’ „Salome“ fand in der Dresdner Staatsoper unter der Leitung von Fritz Buſch in vollſtändig neuer Beſetzung eine feſtliche Aufführung des Werkes ſtatt. Mit Eliſa Stünzner in der Titelpartie und Curt Taucher als Herodes errang das Werk einen an die Uraufführung gemahnenden, ſtürmiſchen Erfolg.

Das Weimarer Nationaltheater bringt am 28. Februar die reichsdeutſche Uraufführung der dreiaktigen Oper „Andromeda“ von Pierre Maurice. Der Autor, deſſen Name ſchon wiederholt auf den Tonkünſtlerfeſten des Allgemeinen Deutſchen Muſikvereins erſchienen iſt, lebt in der Schweiz, wo er während des Krieges das Schweizer Hilfswerk für die öſterreichiſchen und deutſchen Kinder geleitet hat. Die Weimarer Aufführung wird ſzeniſch unter Leitung der Generalintendanten Ulbrich und muſikaliſch unter der des Generalmuſikdirektors Prätorius ſtehen. Eine zweiaktige Pantomime „Das Tanzlegendchen“ nach Gottfried Keller von demſelben Autor wurde von der Münchner Staatsoper (Generalintendant von Franckenſtein) angenommen.

„Der Brückengeiſt“ von Julius Maria Becker mit der Muſik von Hans Uldall wurde in letzter Zeit mit ſtarkem Erfolg aufgeführt in München, Staatstheater; Gießen, Stadttheater; Meiningen, Landestheater; Hagen/W., Stadttheater. — Aufführungen in Pforzheim und Baden-Baden ſind in Vorbereitung.

Die Städt. Oper Hannover bereitete unter der Leitung von Operndirektor Rudolf Kraſſelt und Oberregiſſeur Dr. Hans Winckelmann Puccini’s „Manon Lescaut“ für den 25. Dezember vor.

Am 31. Dezbr. wurde Offenbach’s „Orpheus in der Unterwelt“ in vollſtändig neuer Einſtudierung in den Spielplan der Städt. Oper Hannover aufgenommen.

Die Städtiſche Oper (Berlin) bringt umfaſſende Sparmaßnahmen und Gehaltskürzungen zur Durchführung. In Widerſpruch hiezu ſteht die Tatſache, daß dem jetzigen Intendanten Dr. Singer im Falle einer Neubeſetzung dieſes Poſtens eine freiwillige Abfindung in Höhe von 20 000 Mark in Ausſicht geſtellt wurde.

Intendant Dr. Hans Schüler hat für das Königsberger Opernhaus die einaktige komiſche Oper des bekannten Pianiſten Wilhelm

# PROF. GUSTAV HAVEMANN
# DIE VIOLINTECHNIK
## BIS ZUR VOLLENDUNG

Preise:
1. Band M. 6.—, 2. Band M. 6.—
Das ganze Werk in 1 Leinenband gebunden (211 Seiten) M. 12.—

## NEUE URTEILE

„Ich kenne kein Werk, das in so zeitersparender Weise gleichzeitig Finger und Gelenke lockert und Sicherheit in der Intonation bewirkt."

Adolf Busch

*

„Die Übungen sind geeignet, den künftigen Orchestermusiker zur Geistesgegenwart gegenüber komplizierten Gebilden zu erziehen, kurz, die Verbindung zwischen Eindruck und Ausdruck, zwischen Sehen und Spielen zu straffen."

Carl Flesch

*

„Ich bin überzeugt, daß der Name des Verfassers und die Gediegenheit der Arbeit dem Werke zu vollem Erfolg verhelfen werden."

Karl Klinger



## ERSTER MEISTER:

„In einer Zeit, wo die geigende Jugend durch Methoden von ‚Privatgelehrten' in Verwirrung gebracht wird, ist dieses aus der Praxis geborene Werk eines Meisters dankbar zu begrüßen."

Hans Bassermann

*

„Die Entwicklung, die technischen Probleme der neuen Musik verlangen geradezu ein Werk wie das Professor Havemanns."

Stefan Frenkel

*

„Hier ist ein Vademecum geschaffen, das man als konzertierender Künstler nicht entbehren möchte, denn es ist aus der Praxis heraus entstanden, klar und übersichtlich geordnet; in gedrängter Form ist alles Überflüssige vermieden."

Gustav Fritzsche

## FR. SCHUBERT-HAVEMANN

Rondo A-dur für Violine und Klavier

(Original für Solovioline und Streichquartett)

M. 3.—

„Ein entzückendes Stück, reich an tiefen Gedanken, packend in seiner lebendigen Frische, seiner Anmut und Feinheit."

Schaffhausener Tageblatt.

## MOZART

24 Sonaten für Violine und Klavier

Urtext und Bearbeitung vereinigt

Studienausgabe von

**GUSTAV HAVEMANN und GERHARD PREITZ**

2 Bände . . . . . broschiert je M. 5.—
in Ganzleinen je M. 8.—
Violinstimmen, auch einzeln . . je M. 2,—

# P. J. TONGER KÖLN A. RH.

Kempf mit dem Titel „König Midas" zur Uraufführung angenommen. Der Text von Ch. M. Wieland hält sich an die griechische Sage von dem Gesangswettstreit zwischen Apollo und Pan, in der König Midas dem letzteren den Preis zuerkennt, weshalb Apoll ihm Eselsohren wachsen läßt. Die Uraufführung findet am 10. Januar statt.

## KONZERTPODIUM.

Joseph Suder's Kammersinfonie A-Dur, welche erst kürzlich anläßlich der festlichen Tagung des „Reichsverband Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer" in Dresden großen Erfolg hatte, kam jetzt am 4. Dezember durch die „Deutsche Stunde in Bayern" zur Münchener Rundfunkaufführung. Weitere Aufführungen in anderen Städten sind in die Wege geleitet.

Das Dresdener Streichquartett bringt im Rahmen der Philharmonischen Gesellschaft, Bremen, demnächst Korngolds Streichquartett op. 16 zur Erstaufführung. Am 13. Januar gastiert in Bremen die Concertgebouw-Kammermusikvereinigung aus Amsterdam.

Lotte Erben-Groll brachte mit der Dresdener Philharmonie unter Leitung von Paul Scheinpflug das Concertino für Cembalo und Kammerorchester von Wolfgang Jacobi und mit Solisten des Dresdner Kammerorchesters unter Leitung von Prof. J. Gust. Mraczek das Concerto für Cembalo und Soloinstrumente von Manuel de Falla in Dresden mit größtem Erfolge zur Erstaufführung.

Lieder des Berliner Komponisten Edmund Schröder brachte kürzlich die Konzertsängerin Frau Bahrdt-Wittrock in Schwerin erfolgreich zur Wiedergabe. Die Kompositionen nach Gedichten von Fontane, Greif, Storm und Uhland zeichnen sich durch starken Stimmungsgehalt aus; sie sind in ihrer poetischen Ausdeutung, edlen Form und im Aufbau Wertschöpfungen eines feinen, gediegenen Musikers. W.

Der Verwaltungsrat des Düsseldorfer Städtischen Musikvereins hat versuchsweise für ein Musikvereinskonzert, in dem der Pianist Horowitz das Tschaikowsky-Klavierkonzert spielte, die sämtlichen Eintrittspreise der Hauptaufführung um je eine Mark herabgesetzt.

In Itzehoe kam Georg Schumanns „Ruth" unter MD. Spreckelsen, in Königsberg das Totentanz-Oratorium von F. Woyrsch unter Prof. Firchow mit nachhaltigem Erfolg zur Aufführung.

Das Orchesterwerk des Amerikaners Ernest Schelling „Ein Siegesball" (A Victory Ball) gehört zu den meistgespielten modernen symphonischen Werken in Amerika. Dasselbe ist jedoch auch auf dem Kontinent nicht mehr unbekannt, wie Aufführungen in London, Glasgow, Gent, Lüttich, Paris usw. beweisen. In Deutschland wurde es in letzter Zeit aufgeführt in Baden-Baden, Bonn, Köln (Rundfunk), Leipzig, München (Rundfunk), Wiesbaden usw.

Jón Leifs wurde eingeladen, demnächst in Göteborg eigene und andere Werke zu dirigieren.

Die erst kürzlich erschienene „Tanzsuite" von Clemens von Franckenstein erlebte bisher erfolgreiche Aufführungen in Baden-Baden, Hamburg, Köln, Leipzig, München (2 mal), Salzburg, Schwerin, Wien. Weitere Aufführungen stehen bevor, u. a. in Göteborg und Chicago.

Im Instrumentalverein zu Bremen kamen unter Leitung von Burchard Bulling Werke von Wagenseil, Stamitz, Ph. E. Bach (Klavierkonzert c-moll) und Händel (Ouvertüre zu „Agrippina") zur Bremer Erstaufführung.

Die Konzertgesellschaft „Bürgerressource" in Mühlhausen i. Th. veranstaltete einen Felix Draeseke-Abend, bei dem das Städtische Orchester die Serenade für Orchester und vor allem das Klavierkonzert zu großen Erfolgen brachten. Solist des Abends war der junge, hochbegabte Kasseler Pianist Richard Laugs, Anreger und Dirigent des Konzertes der Städtische Musikdirektor Hans Schlüter-Ungar. — Es ist tief betrübend, daß Draesekes Werke fast völlig vom Konzertpodium verschwunden sind. Zählt die Aufführung der „Sinfonia tragica" nicht zu den lebendigsten Erinnerungen an den unvergessenen Arthur Nikisch?

Eine Totenfeier für die verunglückten Bergleute fand in Leipzig unter Mitwirkung des Thomanerchors und zahlreicher namhafter Künstler im Saal des Neuen Rathauses statt.

Die Geigerin Margit Lanyi aus Budapest konzertierte mit großem Erfolg in der zweiten Veranstaltung der Musikalischen Gesellschaft zu Köln. Sie spielte Werke von M. de Falla und Bartok.

Ernst Schliepes „Zweites Streichquartett" gelangt diesen Winter durch das Schubert-Quartett in Berlin zur Erstaufführung.

Der Oehmichensche Gesangverein unter der Leitung von Heinrich Werlé brachte Werke von Armin Knab, Neubearbeitungen von Werlé, Lendvai und Hans Gàl zur Uraufführung.

Das Musikleben in Jever i. Oldbg. (6000 Einwohner) nahm unter kunstverständiger Leitung des Dirigenten Georg Kugler (Schüler von Karl Straube) einen weiteren Aufschwung. Er brachte mit dem Singverein und dem Oldenburger Landesorchester in den letzten Jahren folgende Werke zur Aufführung: Händels „Salomo" in Bearbeitung von Straube, Mozarts Requiem, Beethovens Chorfantasie, Weihnachtsoratorien von Schütz und A. Mendelssohn, Schumanns „Der Rose Pilgerfahrt", F. E. Koch: „Die deutsche Tanne", Schuberts Es-dur-Messe, Walther Böhme: „Am letzten Tag" (nordwestdeutsche Erstaufführung), Haydns „Jah-

## Unentbehrliche Musikbücher




*Karl Kobald*

### Klassische Musikstätten

21. Tauſend. 376 Seiten und 95 Bilder
Geheftet RM. 8.—, Leinen RM. 12.—

*„Der Volksfreund"*, *Aachen:* „Das Buch Kobalds iſt eine Verherrlichung des muſikaliſchen Wiens, wie ſie nicht ſchöner geſchrieben werden kann ... Vor allen Dingen muß man den Flug des Geiſtes, die Liebe zum Ideal darin fnden ..."

*Karl Kobald*

### Beethoven

8. Tauſend. 436 Seiten und 80 Bilder.
Geheftet RM. 7.—, Leinen RM. 8.50

*„Berliner Lokalanzeiger":* „Tiefe Liebe zu Beethovenſcher Kunſt und zu dem ſchönheitsfrohen alten Wien hat hier ein Buch geſchaffen, das in der Beethoven-Literatur eine hervorragende Rolle ſpielen wird."

*Karl Kobald*

### Franz Schubert

11. Tauſend. 496 Seiten und 70 teils farbige Bilder
Geheftet RM. 7.—, Leinen RM. 10.—

*„General-Anzeiger", Stettin:* „In dieſem glücklichen Buch iſt nichts zu kurz gekommen. Er wird höchſtwahrſcheinlich den erſten Platz unter den Neuerſcheinungen einnehmen."

Alle drei Bände in Kaſſette zuſammen RM. 25.—

**Amalthea-Verlag**
Zürich · Leipzig · Wien

---

EIN NEUES WERK VON
**RICHARD STRAUSS**

# AUSTRIA

ÖSTERREICHISCHES LIED
VON
ANTON WILDGANS

FÜR GROSSES ORCHESTER
MIT MÄNNERCHOR

SENSATIONSERFOLG DER DEUTSCHEN UR-AUFFÜHRUNG KREFELD

KLAVIERAUSZUG (MIT TEXT) Mk. 3.—
CHORSTIMME (TENOR U. BASS) Mk. —.40
PARTITUR UND MATERIAL
PREIS N. VEREINBARUNG

ZU BEZIEHEN DURCH ALLE MUSIKALIENHANDLUNGEN UND VON

**ED. BOTE & G. BOCK**
BERLIN W. 8, LEIPZIGERSTRASSE 37

---

Soeben erſchienen:

**Ph. Gretſcher**
op. 136

# Zwiegeſänge

**für eine mittlere Frauen- u. Männerſtimme mit Klavierbegleitung**
Ed.-Nr. 2488 . . . . . . . . Mk. 2.—

Scheiden / Liebesgarten (Reinick) / s'Herzle / Gleich und gleich geſellt ſich gern (Hans Hoffmann) / Abendgeſang (Math. Stubenberg) / Gartengeſpräch (v. Wildenbruch)

Leicht ſingbare, dankbar geſetzte Lieder von gefälliger Melodik, die ihrer Wirkung in Haus und Konzertſaal ſicher ſind und erneut Zeugnis ablegen von der echten Muſikantennatur des bekannten Stettiner Komponiſten.

Durch alle Buch- u. Muſikalienhandlungen (auch zur Anſicht) erhältlich

**Steingräber Verlag, Leipzig**

reszeiten", Händels „Belsazar". Zur Zeit wird die Matthäuspassion von Bach einstudiert. Ist diese rege Musiktätigkeit in einer Kleinstadt nicht erstaunlich und verdient sie nicht weit über ihre Grenzen hinaus bekannt zu werden?

Das neue Klavier-Konzert von Max Trapp wurde bisher in Dortmund, Königsberg (Rundfunk) und Essen aufgeführt. Die nächsten Aufführungen finden in Dessau, Dresden und Hagen statt. Das Werk erscheint demnächst im Verlag Ernst Eulenburg, Leipzig.

Die „Kleine Lustspiel-Suite" von Hermann Wunsch wurde außer der kürzlich stattgefundenen Uraufführung in Leipzig bisher zur Aufführung erworben in Bergen (Norwegen), Flensburg, Kiel, Osnabrück und Weimar.

Hugo Kaun's 2. Sinfonie wurde in letzter Zeit in Karlsbad (zweimal) und Mühlhausen (Thüringen), ferner zum ersten Male im Rundfunk und zwar in Leipzig aufgeführt. Die nächsten Aufführungen finden in Wiesbaden und Sondershausen statt.

Die in Berlin noch unbekannte Suite für Streichorchester „Rakastava" von Sibelius brachte Dr. H. Thierfelder in seinem I. Sinfonie-Orchester im Bachsaal mit großem Erfolg heraus.

Die litauische Sängerin Natulaitis sang Orchester-Lieder ihres Landsmannes Gruodis, unter Leitung von Dr. H. Thierfelder, in Berlin erstmalig mit nachhaltigem Erfolge.

Fritz von Bose's Klavierquintett wurde in der ersten Kammermusik des Altenburger Streichquartetts unter Mitwirkung des Komponisten mit großem Erfolge aufgeführt, ebenso kam sein Quartett für Klavier und Blasinstrumente in Weimar und Schwerin zu sehr erfolgreicher Aufführung.

Die 1. Sinfonie des norddeutschen Komponisten Alfred Huth, deren erfolgreiche Uraufführung unter Stein in Kiel stattfand, wird Dr. H. Thierfelder zur Berliner Erstaufführung bringen.

Die 4. Sinfonie von Max Trapp, die in verschiedenen deutschen Hauptstädten, u. a. Berlin, Dresden, Köln, Hamburg, große Erfolge zu verzeichnen hatte, wird bereits im Januar ihre amerikanische Erstaufführung erleben und zwar in Boston unter Dr. Kussewitzky.

Kurt von Wolfurt's „Tripelfuge" wird in diesem Jahre in Breslau, Darmstadt, Göteborg, Wien, Wiesbaden, sowie einigen kleineren Plätzen aufgeführt und hat damit die Zahl von ca. 30 Aufführungen erreicht.

Friedrich Högner, Lehrer am Landeskonservatorium, hat in seinem Orgelkonzert am 24. November im Konservatoriumssaal zwei Werke Leipziger Komponisten zur Uraufführung gebracht: Günter Raphaels Präludium und Fuge G-dur und Karl Hoyers Kanonische Variationen über „Nun bitten wir den heiligen Geist". Das Programm enthielt außerdem Werke von Hermann Grabner und Joh. N. David.

Das Orchester der Mailänder Skala wird im Frühjahr 1931 unter Leitung von Maestro Del Campo in Deutschland konzertieren.

Die „Markuspassion" von Kurt Thomas erlebt in dieser Saison ihre 150. Aufführung.

Hermann Kundigrabers „Steyerische Sinfonie" kam unter Leitung des Komponisten in Aschaffenburg zur erfolgreichen Darstellung.

Bei der Gründungsfeier des Ravensberger Frauenchors, die einen bedeutenden Erfolg errang, hielt der Chorleiter Karl Hans Schwarz einen anregenden Vortrag über die Pflege der Hausmusik im Wandel der Geschichte.

In Insterburg/Ostpr. gelangten am 28. Dezember v. Js. Chöre aus der „Weihnachtsmusik" op. 38a von Sigfrid Walther Müller durch die Insterburger Madrigalvereinigung, unter Leitung von Traugott Fedtke, zur Uraufführung. Im gleichen Konzert kamen Kurt Thomas „Kleine Weihnachtsmusik" op. 14c, sowie Weihnachtschöre von Heinrich Kaminski, Günter Raphael und Traugott Fedtke zur ostpreußischen Erstaufführung.

In dem ersten Winterkonzert der Liedertafel Ludwigshafen a. Rh. wurde das Chorwerk des Mannheimer Komponisten Carl Bartosch „Walther von der Vogelweide" für Männerchor, kleinen Fernchor und Harfe op. 43 uraufgeführt.

Im Konzert der „Deutschen Sängerschaft", an welchem sämtliche akademischen Sängerschaften im Weim. C. C., namhafte Solisten und das Berliner Sinfonieorchester mitwirkten, kommen unter Leitung von Dr. H. Thierfelder unter anderem neue Chorwerke mit Orchester von Grabner, v. Wolfurt, neue Chöre und Volkslieder zur Aufführung.

Die dramatische Sängerin Jennie v. Thillot hatte mit ihren Volksliederabenden in München, Gesänge 14 verschiedener Nationen in den Originalsprachen gesungen, guten Erfolg. Sie konnte mit Dr. Thierfelder am Klavier den 1. Abend bereits wenige Wochen später wiederholen.

Professor Schindler, der Lehrer für Orgelspiel am Würzburger Staatskonservatorium hat auf einer Konzertreise durch Norwegen und Schweden hohe Anerkennung bei der Kritik gefunden. So hat sich vor allem Atterberg sehr günstig ausgesprochen. Schindlers Tätigkeit in Schweden bekam durch die Uraufführung einer eigenen Komposition „Schwedische Fantasie", Präludium, Variationen über ein schwedisches Volkslied und Fuge mit zwei Trompeten und zwei Posaunen eine besondere Bedeutung. Dieses Werk, auch im letzten Konservatoriumskonzert in Würzburg vor-

getragen, bestätigte nicht nur die großen Fähigkeiten des Kontrapunktikers, sondern offenbarte auch seine schöpferische Begabung in den vielseitig und hübsch gestalteten Variationen. Der Orgelmeister war seinem Werk ein unübertrefflicher Künder. Nicht nur in Stockholm, das ihn öffentlich und privat sehr ehrte, sondern auch in der Heimat erntete er höchste Anerkennung und Beifall.

Dr. E. H.

## DER SCHAFFENDE KÜNSTLER.

Paul Hindemith hat neue Männerchöre zu Texten von Gottfried Benn, sowie Knabenchöre zu Texten von Karl Schnog vollendet, die soeben im Verlag Schott erscheinen.

Arthur Honegger hat ein neues Werk für Chor, Soli und Orchester dem „Solothurner Cäcilienverein" zur Feier seines hundertjährigen Bestehens gewidmet. Die Dichtung ist von René Pizet und schildert den Menschen von heute, der, von allen Seiten bedroht, für seine Unabhängigkeit kämpft. Die Uraufführung findet auf dem „Schweizerischen Tonkünstlerfest 1931" in Solothurn statt. Der Cäcilienverein wird dieses Werk gelegentlich eines „Festival Honegger" am 3. Juni 1931 in Paris auch bei der französischen Uraufführung singen.

Hermann Ambrosius, der bekannte Leipziger Komponist, hat eine Motette über den 96. Psalm für gemischten Chor a cappella vollendet, die mit starkem Erfolge unter Leitung von Musikdirektor Böttcher in der Stadtkirche zu Jena zur Uraufführung gelangte.

Mark Lothar arbeitet an einer dreiaktigen Oper „Münchhausen", Text von Dr. Wilhelm Treichlinger.

Ernst Viebig hat die Komposition einer Oper „Moses" (Text von Heribert Menzel) beendet.

Wilhelm Forck vollendete eine fünfsätzige lyrische Klaviersuite.

An einem neuen abendfüllenden Bühnenwerk arbeitet Wagner-Regeny.

Julius Bittner hat eine Oper aus der Zeit der Zugehörigkeit der Lombardei und Venetiens zur habsburgischen Monarchie unter dem Titel „Der Maëstro" vollendet.

Eine Joh.-Seb.-Bach-Oper kündigt der „Courrier Musicale" an. Das Textbuch hat Paul Lothar verfaßt, die Musik stammt von Paul Joxe.

Universitätsmusikdirektor Dr. Herm. Grabner vollendete soeben ein Werk für Männerchor und Orchester „Lichtwanderer". Das Werk, dem eine Dichtung von Hans Carossa zugrunde liegt, wird aus Anlaß des 75. Jubiläums-Konzertes des Liederkranz, Mannheim unter Musikdirektor Max Sinzheimer am 24. Jan. 1931 uraufgeführt. Die Berliner Erstaufführung findet im Januar gelegentlich des Reichskonzertes der deutschen Sängerschaft unter Dr. Helmuth Thierfelder statt. Die Leipziger Erstaufführung hat sich Günther Ramin für den Leipziger Lehrer-Gesangverein zu seinem Konzert am 14./15. März 1931 im Gewandhaus gesichert.

Waldemar v. Baußnern vollendete in diesem Jahre seine achte Sinfonie, schrieb eine Passacaglia und Fuge für gr. Orchester und komponierte eine mehrsätzige Suite für vier Violoncelli.

## VERSCHIEDENES.

Der Reichsrat hat die Vorlage der Regierung über eine Verlängerung der urheberrechtlichen Schutzfrist von 30 auf 50 Jahre abgelehnt, und zwar mit allen Stimmen gegen die Thüringens. Die Regierung behält sich ihre Stellungnahme vor. Eine Einigung mit Österreich in der Urheberschutzfrage ist zu erwarten.

Wie seinerzeit mitgeteilt, ist dem Kieler städtischen Orchester zum 30. Juni 1931 vorbehaltlich gekündigt worden, was zugleich die Stillegung des Opernbetriebes bedeutet. Die vom Angestelltenrat des Orchesters dagegen erhobene Einspruchsklage wurde vom Arbeitsgericht abgewiesen. Das Angebot des Orchesters, durch Entlassungen und Einschränkungen des Betriebes den Etat von 350 000 Mark um 100 000 Mark herabzusetzen, wurde vom Magistrat abgelehnt. Jetzt haben sich eine Reihe am Theater interessierter Körperschaften, an ihrer Spitze die Universität und die Provinz, sowie sämtliche am Theater beteiligten Berufsorganisationen zu einer „Notgemeinschaft zur Erhaltung des Kieler Theaters" zusammengetan, um nach Kräften mitzuhelfen, daß das kulturelle Leben Kiels und zugleich der ganzen Nordmark vor schwerem Schaden bewahrt bleibe.

In einem Münchener Café kam es zu lebhaften Demonstrationen gegen eine dort spielende ungarische Kapelle, sodaß die Polizei einschreiten mußte. Eine symptomatische Protestaktion gegen die Bevorzugung ausländischer Musiker!

Bei dem zur Zweijahrtausendfeier Vergils von der italienischen Akademie veranstalteten Wettbewerbe zur Vertonung des von Ugo Fleres gedichteten Hymnus auf Vergil wurde dem 70jährigen Komponisten Andrea Gagnaga in Nervi unter 74 Mitbewerbern der Preis erteilt. Gagnaga ist durch eine Oper „Walter Swarten" bekannt, die 1892 von Arturo Toscanini mit Francesco Tamagno in der Titelrolle am damaligen Costanzitheater in Rom aufgeführt wurde.

Dr. F. Rose.

Nach einer Meldung aus Jena sind Bestrebungen im Gange, den reichen Lisztnachlaß mit Liszts persönlichen Erinnerungsgegenständen aus Thüringer Privatbesitz nach Schwaben zu bringen. Das gesamte Lisztsche Erbe soll einer Stuttgarter literarischen Gesellschaft zu treuen Händen übergeben werden, um möglicherweise später einem schwäbischen Museum einverleibt zu werden.

## Aus dem Monatsprogramm des Westdeutschen Rundfunks

### Januar 1931

**Samstag, 3. Januar, 17.15 Uhr:**

**Konzert**
des Orchesters des Westdeutschen Rundfunks
Leitung: Otto Julius Kühn
Solistin: Else Müschenborn
Sinfonie C-dur [Londoner], (Haydn)
Klavierkonzert (Spieß)

**Sonntag, 4. Januar, 20.00 Uhr:**

**Volkskonzert**
Das Orchester des Westdeutschen Rundfunks
Leitung: Otto Julius Kühn

**Montag, 5. Januar, 20.00 Uhr:**

Übertragung aus dem Kleinen Haus der Städtischen Bühnen Düsseldorf:
**Collegium Musicum 4**
**Muskelmusik**
Das Düsseldorfer Kammerorchester
Leitung: Dr. Alfred Fröhlich

**Dienstag, 6. Januar, 17.00 Uhr:**

**Konzert**
des Orchesters des Westdeutschen Rundfunks
Leitung: Dr. Wilhelm Buschkötter
Solist: Hermann Gürtler (Tenor)
Konzert für 2 Streichorchester (Vivaldi), Kantate am Feste der hl. drei Könige (Telemann), Tafelmusik für Kammerorchester (Telemann), Studentenmusik für Kammerorchester (Rosenmüller), „Geh leise" und „Rondell" (Groß), Die hl. drei Könige (Wolf-Dressel), Festliche Musik (Wappenschmitt).
**Sämtliche Werke sind Erstaufführungen**

**Sonntag, 11. Januar, 19.45 Uhr:**

**Wo die Lerche singt**
Operette in drei Aufzügen von Franz Lehar
Musikalische Leitung: Otto Julius Kühn
Spielleitung: Dr. Hanns Ulmann
Chöre: Bernhard Zimmermann.
Orchester und Chor des Westdeutschen Rundfunks

**Mittwoch, 14. Januar, 20.20 Uhr:**

**Sinfoniekonzert**
Orchester des Westdeutschen Rundfunks
Leitung: Dr. Wilhelm Buschkötter
Solist: Claudio Arrau (Klavier)
Holländer-Ouvertüre (Wagner), Klavierkonzert Es-dur (Liszt), „Ein Heldenleben" (Strauß)

**Sonntag, 18. Januar, 19.45 Uhr:**

**Das Paradies und die Peri**
von Robert Schumann
Orchester und Chor des Westdeutschen Rundfunks
Leitung: Bernhard Zimmermann

**Samstag, 24. Januar, 20.00 Uhr:**

Übertragung von der Funkstunde Berlin:
**Die Zauberflöte**
von Wolfgang Amadeus Mozart
anläßlich der Einweihung des neuen Berliner Funkhauses

**Dienstag, 27. Januar, 20.00 Uhr:**

**Sinfoniekonzert**
Orchester des Westdeutschen Rundfunks
Leitung: Dr. Wilhelm Buschkötter
Solist: Bronislaw Mittmann (Violine)
Variationen über ein ungarisches Volkslied (Zador) **Erstaufführung**, Violinkonzert a-moll (Glasunoff), Dritte Sinfonie F-dur (Brahms)

## Aus dem Januar-Programm der Mitteldeutschen Rundfunk A. G., Leipzig

**1. Januar, 12.00 Uhr:**

**Konzert des Philharmonischen Orchesters Dresden**

**1. Januar, 21.45 Uhr:**

**Liederstunde Elena Gerhardt**

**8. Januar, 20.00 Uhr:**

**Internationaler Abend**
Hamburger Philharmonie
unter Leitung von Generalmusikdirektor Dr. Muck.
Solist: Prof. Emil von Sauer

**9. Januar, 20.30 Uhr: „Hans Kuckuck"**
Funkoper von Karl Bleyle **(Uraufführung)**

**11. Januar, 12.00 Uhr:**

**Volkstümliches Sinfoniekonzert**
Dirigent: Günther Ramin. Leipziger Sinfonieorchester
Johann Kaspar Kerll: Canzone
Franz Schubert: Sinfonie Nr. 6 in C-dur
N. O. Raasted: Kuvia Snomesta
Bilder aus Finnland
Orchester Suite op. 56
Hans Gál: Ouvertüre zu einem Puppenspiel, op. 20

**14. Januar, 21.10 Uhr:**

**Sinfoniekonzert**
Leitung: Dr. A. Szendrei. Solist: Paul Aron (Klav.)
Werner Hübschmann: Klavierkonzert **(Erstaufführg.)**
Waldemar von Baußnern: 4. Sinfonie

**19. Januar, 20.00 Uhr:**

**8. Sinfoniekonzert**
Dirigent: Günther Ramin
Solist: Dr. Ernst Latzko (Cembalo)
Richard Strauß: Tanzsuite nach Themen von Couperin
Ernst Krenek: Concertino für Violine, Cembalo und Streichorchester, Werk 27
Siegfried Walter Müller: Concerto grosso für Orchester mit obligatem Klavier
**(Uraufführung)**
Am Flügel: Der Komponist.
Ernst Toch: Fanal

**21. Januar, 19.30 Uhr:**

**„Das Erwachen des Löwen"**
Singspiel von Brandl

**23. Januar, 21.30 Uhr: Spanische Stunde**
Mitwirkende: Claudio Arrau (Klavier)
Leo Barczinski (Bariton)

**24. Januar, 19.30 Uhr:**

**„Die Zauberflöte"**
Dirigent: Generalmusikdirektor Bruno Walter
Übertragung aus Berlin

**27. Januar, 19.30 Uhr: Mozart-Abend**
a) Der heitere Mozart, Textfolge mit Musik
b) Sinfoniekonzert

**28. Januar, 00.30 Uhr: Nachtkonzert**
Mitwirkende:
Gewandhausquartett Prof. Otto Weinreich
a) Mozart: Streichquartett
b) Richard Strauß: Klavierquintett

## FUNK UND FILM.

Richard Wagners Muſikdramen ſollen ohne die dazu gehörige Muſik von dem Wiener Sender den Rundfunkhörern als Hörſpiele vorgeſetzt werden — ein Verſuch, der ebenſo mutig, wie problematiſch iſt.

Der Südweſtdeutſche Rundfunk ſetzt ſich lebhaft für die Hausmuſikpflege ein und hat Arth. Holde zu einem Vortrag über das Verhältnis von Rundfunk und Hausmuſik eingeladen.

„Das Chriſtelflein" von Hans Pfitzner wurde im Dezember v. J. als eigenes Sendeſpiel der Öſterreichiſchen Radio-Verkehrs A.-G. in Wien im Rundfunk übertragen.

Im Mitteldeutſchen Rundfunk erlebte das Trio für Flöte, Fagott und Klavier von Otto Wittenbecher, Lehrer am Landeskonſervatorium der Muſik zu Leipzig, ſeine Uraufführung.

Die D-moll-Symphonie von Chriſtian Sinding, dem 75jährigen Altmeiſter der norwegiſchen Muſik, erlebte im Mailänder Rundfunk ihre Erſtaufführung.

Der Wiener Rundfunk bringt die Opern „Violanta" von Korngold, „Die rote Gred" von Bittner und „Der arme Matroſe" von Milhaud zur Sendung. Für die letztere Oper iſt das Opernenſemble des Reuſſiſchen Theaters in Gera gewonnen.

Eine „Aktiengeſellſchaft für Filmunternehmungen" wurde unter Hauptbeteiligung des „Internationalen Impreſariats" und unter künſtleriſcher Leitung von Paul Scheinpflug gegründet.

Unter Leitung des neuen Univerſitätsmuſikdirektors Dr. Hermann Grabner, Kompoſitionslehrers am Landeskonſervatorium, veranſtaltete die Univerſitäts-Sängerſchaft zu St. Pauli am 25. Nov. ein Rundfunk-Konzert, welches auf den Deutſchlandſender übertragen wurde. Unter anderem gelangte zum erſten Male ein für drei Männerſtimmen komponierter „Abſchiedsgeſang" von Beethoven in choriſcher Beſetzung zur Aufführung. Beethoven ſchrieb dieſes Terzett im Frühjahr 1814 für das Abſchiedsfeſt des Dr. Leop. Weiß, vor deſſen Überſiedlung nach der Stadt Steyr. Der urſprüngliche, dieſer beſonderen Gelegenheit angepaßte Text wurde, um das Stück allgemein verwendbar zu machen, in der von Hermann Grabner vorgenommenen Neuausgabe, durch Karl Eſcher neu gefaßt, ohne daß dabei das Inhaltliche der Kompoſition ſowie der melodiſche Verlauf der Stimmen eine Abänderung zu erfahren brauchten. Ferner brachte das Konzert die Uraufführung eines von Fritz Reuter, Lehrer am Landeskonſervatorium, komponierten neuen Männerchores KM. 21 nach einem ſchnurrigen Gedicht aus dem „Gingganz" von Chriſtian Morgenſtern.

## DEUTSCHE MUSIK IM AUSLAND.

Die beiden deutſchen Muſiker Adolf Buſch (Geige) und Rudolf Serkin (Klavier) veranſtalteten in der Wigmore-Hall zu London ein Konzert, bei dem Brahms, Mozart und Schubert zum Vortrag gelangten. Der Abend war ein großer Erfolg.

Der Baſſiſt Ivar Andreſen, Mitglied der Dresdener Staatsoper, hat kürzlich gelegentlich ſeines erſten Auftretens in der Metropolitan-Oper als Daland im „Fliegenden Holländer" einen ſenſationellen Erfog bei Publikum und Preſſe erzielt.

GMD. Erich Kleiber wurde auf Grund ſeiner großen Erfolge in New York ſchon jetzt für die kommende Saiſon wieder verpflichtet, neben Toscanini 24 Konzerte der New York Philharmonic Symphonic Society zu dirigieren. Das Orcheſter hat den Dirigenten durch die Widmung einer Bronzeplakette geehrt, eine Auszeichnung, die auſſer ihm bisher nur Toscanini zuteil wurde.

Hans Morſchel, Dirigent der Kölner Singakademie, wird in Amſterdam „Jeruſalem, du hochgebaute Stadt" von Kurt Thomas zur Erſtaufführung bringen.

In Madrid brachte das Theater Calderon während des ganzen Monats Dezember nur Werke von Mozart zur Aufführung. Am häufigſten ſtanden auf dem Spielplan die beiden Opern „Don Juan" und „Figaros Hochzeit"

Laurits Melchior veranſtaltete im Theatre des Champs Elisées, Paris, einen Liederabend. Er ſang außer der Grals-Erzählung und dem Liebeslied aus der „Walküre" Lieder von Schumann, Schubert, Richard Trunk, Richard Wagner und Rich. Strauß. Das Publikum brachte ihm begeiſterte Ovationen dar.

R. Burmeiſter, der Siebzigjährige, veranſtaltete im Kaſino von Meran ein Feſtkonzert anläßlich ſeines Geburtstages unter Mitwirkung von Belli Heermann (Berlin), wobei u. a. Burmeiſters Tongedicht „Die Schweſtern" zur Aufführung kam.

Die Berliner Philharmoniker werden unter Leitung von Wilhelm Furtwängler einer Einladung der Société Philharmonique folgend im Februar zweimal in Brüſſel konzertieren. Dieſe Konzertreiſe iſt der erſte Beſuch eines deutſchen Orcheſters in Belgien nach dem Kriege.

Eduard Habich, das langjährige Mitglied der Berliner Staatsoper, hat kürzlich als Beckmeſſer in der Chicago-Oper einen großen Erfolg errungen. Der Künſtler iſt für dieſelbe Partie auch nach Paris eingeladen worden.

Walter Gieſeking gab Ende November im Barbizon-Plaza einen Modernen Klavierabend, auf deſſen Programm von Werken deutſcher und deutſch-öſterreichiſcher Komponiſten Paul Hindemiths „Reihe kleiner Stücke", Walter Niemanns dreiſätzige „Gartenmuſik" nach Osc. Wilde und Erwin Schulhoffs „Partita" ſtanden.

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Fritz Stege, Berlin. — Für den Verlag und den Anzeigenteil verantwortlich: Guſtav Boſſe Verlag, Regensburg. — Redaktionelle Sendungen an: Redaktionelle Geſchäftsſtelle der „Zeitſchrift für Muſik" in Berlin-Johannisthal, Sturmvogelſtr. 10 — Auſſätze u. innere Anfragen an: Dr. Alfred Heuß, Gaſchwitz bei Leipzig, Guſtav Meiſelſtraße 23. — Schriftleitung für Weſtdeutſchland: Prof. Dr. Hermann Unger, Köln-Marienburg, Alteburgerſtr. 338. — Sendungen für den Verlag an: Verlag der „Zeitſchrift für Muſik", Guſtav Boſſe Verlag in Regensburg. —

# ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann
Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

HAUPTSCHRIFTLEITER: DR. ALFRED HEUSS, GASCHWITZ BEI LEIPZIG

Schriftleitung für Norddeutschland: Dr. Fritz Stege, Berlin

Schriftleitung für Süddeutschland und Österreich: Gustav Bosse, Regensburg

Schriftleitung für Westdeutschland: Prof. Dr. Hermann Unger, Köln




98. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG / FEBRUAR 1931 HEFT 2

## INHALT



### Bildbeilagen:



### Notenbeilage:




### BEZUGSBEDINGUNGEN

Die Zeitschrift für Musik kostet im In- und Ausland im Vierteljahr RM. 4.—, Einzelheft RM. 1.50

Sie ist zu beziehen: a) durch alle Buch- und Musikalienhandlungen, b) vom Verlag der „Zeitschrift für Musik" Gustav Bosse Verlag in Regensburg direkt, c) durch alle Postämter (bezw. beim Briefboten zu bestellen). Bei Streifbandzustellung werden Portospesen berechnet. Der Bezugspreis ist im Voraus zu bezahlen

### INSERTIONSBEDINGUNGEN

Preise für Anzeigen: 1/1 Seite RM. 180.—, 1/2 Seite RM. 94.—, 1/4 Seite RM. 50.—, 1/8 Seite RM. 28.—, die einspalt. 68 mm breite Millimeterzeile kostet RM. 0.80. Bei Platzvorschrift 25% Aufschlag. Eine Anzeigenseite ist 203 mm hoch und 140 mm breit

Zahlstellen des Verlages (Gustav Bosse Verlag): Bayer. Staatsbank, Regensburg; Postscheckkonto: Nürnberg 14349; Österr. Postsparkasse: Wien 156451

## Preisausschreiben.

Mit den kommenden Olympischen Spielen des Jahres 1932 wird nach den allgemeinen Regeln für die Abhaltung der Spiele wieder ein Wettbewerb auf dem Gebiete der schönen Künste, der Literatur und der Musik verbunden sein. Schauplatz dieses musischen Wettstreites der Nationen wird das große Museum der Stadt Los Angeles sein; 19 Säle mit mehr als 4000 Quadratmeter Grundfläche stehen als Ausstellungsräume zur Verfügung. Die Leitung des Olympischen Kunstwettbewerbes ist dem amerikanischen Mitglied des Olympischen Komitees, General Sherill, Newyork, übertragen worden. Für Deutschland wird wieder der Reichskunstwart Dr. Redslob die Sammlung und Auswahl vornehmen. Es wäre sehr erfreulich, wenn 1932 in Los Angeles auch deutsche Komponisten sich an dem Musikwettbewerb beteiligen würden; in Amsterdam war Deutschland auf diesem Gebiet nicht vertreten. Abschließend sei bemerkt, daß zu dem Olympischen Kunstwettbewerb nur Werke zugelassen werden dürfen, die in den letzten vier Jahren, also nach den Tagen von Amsterdam, entstanden sind.

Bei dem Walzerlied-Preisausschreiben des „Neuen Wiener Journals" erhielt der Kapellmeister Robert Hügel für sein Walzerlied „Nichts bereuen, besser machen" einstimmig den Preis von 2000 Schilling. Der Jury lagen nicht weniger als 840 eingesandte Walzerlieder vor. —

Der deutsche literarisch-künstlerische Verein in Prag schreibt einen Preis von 1500 tschechischen Kronen für die beste Anregung zur künstlerischen und wirtschaftlichen Förderung und Sicherung des Deutschen Theaters in Prag und zwei weitere Preise von 1500 und 500 Kronen für ein instrumentales oder vokales Kammermusikwerk aus. Nähere Einzelheiten über das Preisausschreiben sind nicht bekannt geworden.

Bei dem Preisspiel um die von den Firmen Julius Blüthner, Leipzig, und Grotrian-Steinweg, Braunschweig, gestifteten Flügel erhielten die Studierenden Kurt Borack und Carmen Sendel je einen Konzertflügel.

## Ehrungen.

Der Musikpreis der Stadt München für 1930 wurde dem Professor an der Akademie der Tonkunst Gustav Geyerhaas verliehen. Geyerhaas ist geborener Münchener, steht im 43. Lebensjahr und ist seit 1920 als Lehrer für Harmonie- und Kompositionslehre hier tätig. Er ist durch kammermusikalische und auch durch symphonische Werke streng formalen Stils hervorgetreten.

Der 160. Geburtstag Beethovens wurde in seiner Vaterstadt Bonn, dem Ernst der Zeit entsprechend, nur still begangen. Der Verein „Beethoven-Haus" hat die Geburtsstätte Beethovens mit Blumen reich geschmückt und an seinem Denkmal einen prächtigen Kranz niederlegen lassen. Der Vorstand des Vereins gedachte anläßlich einer stillen Feier des großen Sohnes der Stadt. Auch die Stadtverwaltung ließ am Denkmal einen Kranz niederlegen.

Anläßlich seines 75. Geburtstages wurde dem Komponisten Prof. Arnold Mendelssohn der Ehrenbürgerbrief der Stadt Darmstadt verliehen.

## Verlagsnachrichten.

A. L. Hettich veröffentlicht bei Alphonse Leduc, Paris, die zwölfte Serie „Vocalise-Etudes", welche für das Pariser Konservatorium und Konzertvorträge bestimmt ist. Sie enthält Beiträge von Bohusla Martinu, Daniel Ruyneman, Alex. Tansman u. a.

Die Edition Steingräber versendet den umfangreichen Jahreskatalog 1930/31, der die jüngsten Neuerscheinungen berücksichtigt und jedem Interessenten einen lohnenden Einblick in die reichhaltige Sammlung bietet.

Arno Landmanns „Charfreitagsgesang für gemischten Chor und Orgel" erschien soeben im Verlag von Bernhardine Bosse in Leipzig.

## Zeitschriften-Schau

„Allgemeine Musikzeitung", Nr. 51/52.
Aus dem Aufsatz „Romantische Elemente in der neuen Musik" von Karl Blessinger.

Die Romantik in unserem Sinne ist eine ausgesprochen deutsche Erscheinung; was als Konsequenz der deutschen Romantik in andern Ländern ausgebildet wurde und von dort zu uns kam, war mit Ausnahme gewisser impressionistischer Erscheinungen eben im tiefsten Grunde unromantisch, ja antiromantisch. Nun ist durch den Krieg und seine Folgen die deutsche Romantik zwar äußerlich zusammengebrochen; aber gerade in der modernen deutschen Musik zeigt sich deutlich, daß sie eigent-

lich in jedem Deutſchen innerlich noch weiter lebt und immer wieder ungewollt zum Ausdruck kommt. Sie iſt, weil ſie aus der Mode gekommen war, immer wieder gewaltſam zurückgedrängt worden. Man hat ſie verhöhnt und perſifliert (vergleiche das „Kitſchduett" in „Neues vom Tage"), man hat an die Stelle unmittelbaren Gefühlsausdrucks die Groteske geſetzt, man hat das abſtrakte Denken in den Vordergrund geſchoben. Der tiefere Grund für all das kann nur darin liegen, daß hier ein ausſichtsloſer Kampf gegen das eigene Ich verſucht worden iſt. Gerade in der klanglichen Geſtaltung zeigt ſich immer wieder, daß die romantiſche Harmonik noch keineswegs tot iſt, und auch die Thematik läßt immer wieder Anklänge ſogar an die ſo ſehr verſpottete Mendelsſohn-Schule erkennen. Demgegenüber erſcheint die techniſch klar ausgeſprochene Linearität vielfach als künſtlich aufgepfropft, und wie den Ruſſen die weſteuropäiſche Harmonik innerlich fremd geblieben iſt, ſo iſt dem deutſchen Muſiker wenigſtens heute noch das Gebiet der abſoluten Melodie im Grunde genommen weſensfremd.

Die Zeichen, die auf eine bevorſtehende reumütige Rückkehr unſerer jungen Generation zur Romantik hindeuten, ſind nicht mehr zu überſehen. Es iſt ſogar ſchon das Geſpenſt einer neuen „Rheinbergerei" an die Wand gemalt worden, die als Reaktion auf das Vorangegangene wohl verſtändlich wäre. Auf der andern Seite aber iſt auch ſchon eine Art von Neuklaſſizismus programmatiſch hervorgetreten, der durch das immer ſtärker werdende Intereſſe an der alten Muſik erheblich geſtützt wird. Ob es ihm gelingen wird, der allmählich wieder erwachenden Neigung zu Romantik die Spitze zu bieten und vor allem ihr Abgleiten in die Sphäre kleinbürgerlicher Sentimentalität zu verhindern, ſteht dahin.

„Deutſche Rundſchau", Berlin, Nr. 4. — Aus dem Aufſatz „Die Situation der deutſchen Muſik" von Hans Mersmann.

„Es gehört zum Weſen unſerer Zeit, daß wir immer wieder Situationen feſtſtellen müſſen. Bei einem gleichmäßigen, ſtetigen Fluß der Entwicklung war das nicht nötig; wohl traten neue Namen und Werke in den Geſichtskreis, aber die Situation einer Kunſt veränderte ſich nicht. Heute ſieht es allenthalben anders aus, als vor einem oder zwei Jahren. Wenn wir nur bei der Kunſt bleiben: ſeit dem Beginn der Bewegung, die vor etwa zwei Jahrzehnten eingeſetzt hat und der wir auf allen Gebieten der Kunſt tiefgreifende Umwälzungen verdanken, haben wir noch nie ſo viel Grund zu Zweifeln und zu peſſimiſtiſchen Befürchtungen gehabt wie heute. Kennzeichnend für die Lage iſt eine Reaktion, die alle produktiven und reproduktiven Erſcheinungsformen der Kunſt erfaßt. Es liegt nahe, ſie nicht aus der Eigengeſetzlichkeit einer künſtleriſchen Entwicklung, ſondern aus der Geſamthaltung unſeres geiſtigen, wirtſchaftlichen und politiſchen Lebens zu begreifen. ...

Die Verbreiterung der Baſis bedingte eine Vereinfachung der Darſtellungsmittel. Man mußte einer komplizierten Polyphonie, einer Überſpannung der harmoniſchen und klanglichen Bildungen aus dem Wege gehen, nicht nur, um die Muſik auf die Baſis einer breiteſten Darſtellungsmöglichkeit zu rücken, ſondern auch, um ſie in Einklang mit ihrer Idee zu bringen. Hier erſcheint, oberflächlicher noch als die vorher geprägten, das Schlagwort von der „Rückkehr zur Tonalität". Sie öffnet denjenigen das Tor, die unbekümmert um jede Entwicklung im Stil der ausgehenden Romantik weiterkomponierten, ebenſo wie einem Kreiſe der Jüngeren, der in bewußter Oppoſition zur Gegenwart ſtand. Denn es gibt gerade heute wieder junge Muſiker, die ſo komponieren, als ob ſich in den letzten zwanzig Jahren nichts ereignet hätte. Ihre Muſik findet einen Widerhall bei denjenigen, die noch immer allem Neuen mit böswilliger Ablehnung gegenüberſtehen. Dies iſt die Stelle, an der die Reaktionsbewegung unſerer Zeit weiteſte Kreiſe erfaßt. ..."

(Bewundernswert bleibt der Aufwand an Fantaſie, der von den Vertretern der „Moderne" in Anſpruch genommen wird, um eine Erklärung für den muſikaliſchen Stilwandel nur in der Oppoſition der „böswilligen" Gegner zu ſuchen und hinter der Beſchuldigung und Verdächtigung geſund empfindender Muſiker die eigene Verlegenheit und Beſchämung notdürftig zu verſtecken. D. Schriftltg.)

Aus: „Zeitwende". Monatsſchrift 7. Jahrgang, Heft 1, Januar 1931. Aus dem Aufſatz „Die deutſche Orgelbewegung" von Friedrich Högner.

Eine Bewegung konnte aus der Diskuſſion über die Orgel erſt werden, als mit dem politiſchen und wirtſchaftlichen Zuſammenbruch nach dem

großen Kriege auch der große Zweifel an den Kulturerrungenschaften der vorausgehenden Epoche sich regte; als verantwortungsbewußte Musiker erkannten, daß es galt die musikalische Kunst in übermusikalische Zusammmenhänge hineinzustellen, wenn sie nicht ihrer Bestimmung der Auferbauung des Lebens zu dienen entzogen werden sollte; als die Bestrebungen der Musikwissenschaft die in den Bibliotheken ruhenden Schätze der alten Meister dem Musikleben dienstbar zu machen zusammenklangen mit den Bestrebungen der Jugendbewegung und der Musikerziehung den alten Meistern nicht nur ihr Handwerk abzusehen, sondern die gestaltenden religiösen Triebkräfte dieser Meister zur Grundlage der eigenen Lebenserneuerung zu machen; als schließlich die Zeitgenossen im Hindurchgehen durch Expressionismus und neue Sachlichkeit gelernt hatten ihre Ohren vom „vertikalen" Hören (der akkordlich gebundenen Musik der Klassik und Romantik) zum „horizontalen" Hören (der selbständig übereinandergespannten Linien eines polyphonen Kunstwerks) umzugewöhnen, womit ein neues Klangideal zum Durchbruch drängte, das Ideal des gespaltenen Klanges.*) Die Formenwelt der alten Meister des Orgelpiels, die aus ähnlichem Klangempfinden heraus geschaffen hatten, ließ sich so leichter erfassen.

Die Anfänge dieser Bewegung liegen in der Leistung der beiden großen Deutschen, die um die Jahrhundertwende in den Gang der Musikgeschichte eingegriffen haben: Max Reger und Karl Straube.

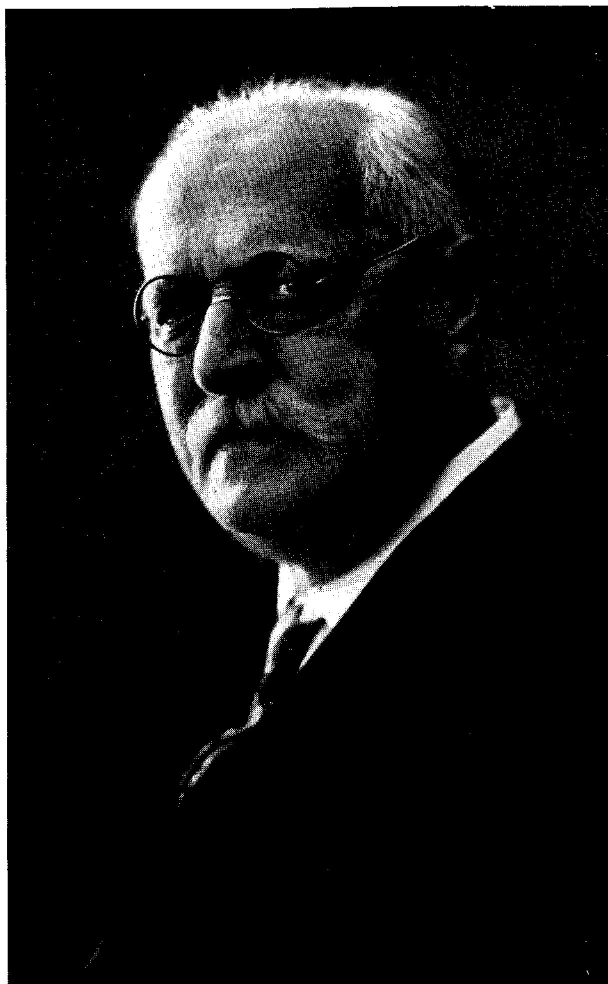
Das Bild des Komponisten Reger erscheint unendlich rührend, weil in ihm die alte, noch herrschende, sich übersteigern wollende Zeit und die neue, erst werden wollende Zeit in schmerzhaftem Kampfe lagen. So wird er zu einer der vieldeutigsten Komponistengestalten; massiv und nervös zugleich, wird er durch Charakter und Schicksal im jüngsten Mannesalter losgerissen von den Bindungen der frommen Tradition seines oberpfälzischen Elternhauses und sieht sich dann im Kampfe mit einer entgotteten Welt. Mit ihr kann er nicht zum Einklang kommen, weil seinem trotz aller Zerrissenheit konservativen Wesen das Bewußtsein bleibt, daß ihn nach allen gewaltsamen Ausbrüchen seiner vulkanischen Natur nur die Zuflucht zum himmlischen Vater erretten kann. Im Besitze des ganzen Raffinements der musikalischen Technik seiner Zeit hält er von seiner auf den großen Meistern der Tonkunst aufgebauten handwerklichen Bildung mehr als von den „inneren Erlebnissen" gleichzeitig schaffender Zeitgenossen. Es bekümmert ihn wenig, daß ihn seine Neigung einem Instrument zuführte, das in der Schätzung der zeitgenössischen Musikwelt eine nur mindere Stellung innehat, der Orgel. Der verachteten Orgelkunst sucht er aufzuhelfen, indem er die Orgel in den Konzertsaal verpflanzen will — und schreibt Choralvorspiele und Chorphantasien. Er studiert den musikalischen Impressionismus seiner Zeit — und greift auf die polyphonen Formen der alten Meister zurück. Er bedient sich der reichhaltigen Farbenpalette des Orchesters seiner Zeit und tut doch den bezeichnenden Ausspruch: „Jede Komposition ist gut, die vollkommen farblos gespielt werden kann. Man muß zuerst zeichnen können um zu malen." Die Entwicklung seiner Schreibweise für die Orgel geht vom dicken, mit vollgriffigen Akkorden überladenen Satz, der ihm und der Orgel seiner Zeit den Vorwurf der „Klangbreiwirkung" einbringt, zu einer immer durchsichtigeren, klareren Schreibweise — zum Nutzen der Verständlichkeit.

Man darf sich nun nicht vorstellen, daß Reger aus theoretischen Erwägungen heraus in seiner Orgelmusik an Bach und die vorbachschen Meister anzuknüpfen suchte; aus seiner Abneigung gegen alle Art von Musikwissenschaft hat er nie ein Hehl gemacht. Es war vielmehr der Instinkt des Genies, der Reger den Weg dahin finden ließ, woher eine Renaissance der Orgelmusik kommen konnte.

Bei Regers Aufkommen fühlten die deutschen Organisten dunkel, daß hier eine Kraft wirkte, die schicksalhaft mit der Orgel verkettet war; nicht nur durch erlernte technische Meisterschaft, sondern durch eine innere Haltung die zu dem Instrument hintrieb, das seiner Natur nach solchen Vorstellungen tönendes Leben geben konnte, die im Überzeitlichen und Übermenschlichen wurzelten.

Regers Wiederaufnahme der alten Formen, der Fuge, der Passacaglia, des Kanons, des Capriccios, vor allem der verschiedenen Arten der Choralbearbeitung, wies die Organisten von selbst auf die alten Orgelmeister hin. Hier setzt nun der Einfluß des großen deutschen Organisten ein, der die Werke Max Regers zum Siege geführt hat, andrerseits durch seine Großtat dem Verständnis der Zeitgenossen die Orgelmeister der Barockzeit nahegebracht zu haben an der Spitze der deutschen Orgelbewegung steht.

*) Vgl. Arnold Schering, Historische und nationale Klangstile.



Hugo Kaun

# ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem Musikalischen Wochenblatt

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

HAUPTSCHRIFTLEITER: DR. ALFRED HEUSS, GASCHWITZ BEI LEIPZIG



98. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG / FEBRUAR 1931 HEFT 2

## Hugo Kaun.

Von Fritz Stege, Berlin.

Unter den deutschen Komponisten, die mit der ganzen Kraft ihrer künstlerischen Persönlichkeit im Heimatboden wurzeln, nimmt Hugo Kaun eine bevorzugte Stellung ein. Selten finden wir in der Musikgeschichte eine derart bewußte Betonung deutschen Wesens, eine derart bewußte Einstellung auf alle geheimen Regungen und Empfindungen der deutschen Volksseele wie gerade bei Hugo Kaun, der durch diese Eigenheiten der künstlerischen Persönlichkeit zum typischen Vertreter deutscher Heimatkunst, zum „Volkskomponisten" gestempelt wird. Von seinen ersten Schöpfungen abgesehen, fühlte sich Kaun im Verlauf eines achtundsechzigjährigen Lebens dazu berufen, bis zu seinen jüngsten künstlerischen Offenbarungen das Loblied der Heimat anzustimmen, unermüdlich die Schönheiten unseres Landes in Töne zu fassen. Es ist nicht weiter verwunderlich, wenn eine derart „unzeitgemäße" Gefühlsentblößung in der Gegenwart nicht das verdiente Echo findet, wenn Hugo Kaun hauptsächlich nur in den ihm innerlich verwachsenen Männerchorkreisen eine unveränderliche, gesicherte Basis gefunden hat. Es bedeutet nichts anderes als ein Kompliment für den Tonsetzer, wenn der Staat und namentlich seine Geburtsstadt Berlin mit Gleichgültigkeit an seinem Wirken vorübergegangen sind. Kein einziges der mit größtem Erfolg in der Provinz aufgeführten Bühnenwerke ist jemals in einem Berliner Opernhaus erklungen. Berlin erblickt in der Protektion ausländischer Schundwaren wichtigere Aufgaben als in der Pflege heimatlicher Werte. Berlin denkt nicht daran, dem verdienten Pädagogen (Lehrer von Heinrich Kaminski, Wilhelm Matthes, Manfred Gurlitt, Hans Maria Dombrowski und vielen anderen, die heute als Operndirigenten und Komponisten tätig sind) diejenige Stellung einzuräumen, die seine musikerzieherische Bedeutung verdient hätte und die ihm eine die Schaffensfreude fördernde finanzielle Unabhängigkeit gesichert hätte — frei von den Sorgen des Alltags, die auch dem Lebensabend dieses Künstlers nicht erspart geblieben sind.

Um die für seine innere Entwicklung wichtigen äußeren Stationen seines Lebens zu überblicken, müssen wir in Gedanken dem vierundzwanzigjährigen Jüngling nach Amerika folgen, dem das Land der Unabhängigkeit die Erfüllung einer unbändigen Freiheitssehnsucht verhieß. Wir müssen mit ihm zusammen erleben, wie die Ideale der Jugend unter grausamen Entbehrungen und Enttäuschungen zusammenbrachen, müssen mit ihm hungern und dürsten, um begreifen zu können, in welcher Weise der Aufenthalt in Chicago und Milwaukee das „Damaskus" bedeutet, das den jungen, gereiften Künstler der Heimat zurückgab. So sehr Hugo Kaun auch durch mißliche wirtschaftliche Verhältnisse gezwungen war, mit musikalischen

Handlangerdiensten in Amerika sein Leben zu fristen — nie vergaß er die hohen Ziele seiner Kunstauffassung. Der Aufenthalt in Amerika war eine Lehrzeit voll schwerer Not und Sorgen. Aber sie warf auch künstlerischen Gewinn mit ausschlaggebender Bedeutung für seine weitere Entwicklung ab. Der einstige Schüler Kiels eroberte sich in Amerika ein erfolgreiches Wirkungsfeld. Lassen wir ihn selbst erzählen von seinem künstlerischen Aufstieg: „Noch einige Monate schwerster Sorgen und Kämpfe, dann melden sich endlich Schüler, die mir immer neue zuführen. Ich habe hundert Dollars gespart und beschließe, alles auf eine Karte zu setzen. Das schönste und größte Theater wird gemietet, das Stadtorchester (45 Musiker) engagiert: Ich gebe ein Konzert mit nur eigenen Kompositionen! Hurra! Es war dies die erste Veranstaltung dieser Art in Amerika, das hatte noch keiner gewagt! — Der Abend war ein großer Erfolg, trotzdem heimliche Kräfte an der Arbeit waren, ihn zu verhindern. Defizit: 90 Dollars! Bald wurde mir ein größerer Verein angeboten, den ich natürlich sofort übernahm. Da, im Jahre 1891, fiel das große Sängerfest des ‚Nordwestlichen Sängerbundes' der Stadt Milwaukee zu. Der Bund, bestehend aus 52 Männerchören, erstreckte sich über die Staaten Wisconsin, Illinois, Michigan, Minnesota und Jowa. Ich wurde zum Festdirigenten gewählt.... Das Sängerfest aber brachte mich auf den Gedanken, einen wirklich leistungsfähigen Männerchor, einen Kunst- und Kulturfaktor zu gründen. So entstand der Milwaukee-Männerchor, der bald 120 aktive und 200 passive Mitglieder zählte." Nun war Hugo Kaun an der Spitze des lokalen Musiklebens. Extrakonzerte und Festkonzerte folgten aufeinander. Bahnbrechend wirkte Kaun vornehmlich für Bruckner, Hugo Wolf und Richard Strauß, über den Kaun ebenso wie über Schillings Vorträge hielt. Dann kam das große Festkonzert mit der Leitung eines fünfhundertstimmigen Massenchors im Beisein des Prinzen Heinrich und des Admirals v. Tirpitz — Und dann...? „Mich hatte die Sehnsucht nach der Heimat wieder gepackt, wie so oft schon, wenn ich am frühesten Morgen am Michigan-See die im Osten aufsteigende Sonne beobachtete — die Sonne, die mir immer Grüße aus meinem Vaterlande zu bringen schien. Da packte ich denn eines Tages meinen Koffer, sagte meinen vielen lieben Freunden ein herzliches Lebewohl, und — bald war ich in Berlin, wo ich für meine dreizehn Jahre lang ignorierten Werke nun selbst eintreten konnte."

Diese schlichten, nüchternen Worte verraten kaum die seelische Größe eines echten deutschen Idealisten, der auf Ruhm und Ehre, auf den finanziellen Ertrag aus einer in langen Kämpfen erworbenen Lebensstellung verzichtete — einzig und allein aus Liebe zur Heimat. „Sei mir gegrüßt, mein deutsches Land, du schönstes Land vor allen", singt der fürstliche Dichter Schönaich-Carolath in einer Liedvertonung Kauns, die im Konzertsaal ganz besonders heimisch geworden ist. Kaun faßte seinen Gruß an die wiedergewonnene Heimat in die Formen einer sinfonischen Dichtung, die den bezeichnenden Titel trägt: „An mein Vaterland". Hat das Vaterland für soviel Treue gedankt?

Der mittlerweile fast Vierzigjährige mußte in Deutschland beinahe ganz von vorne anfangen. Seine ersten Konzerte in Berlin mit eigenen Orchesterwerken begegneten heftiger Ablehnung. Die Presse scheute sich nicht, von einem „seelenlosen Vertreter des Wilden Westens von Amerika" zu sprechen. Als Weingartner im Jahre 1905 Kauns sinfonische Dichtung „Falstaff" in den Konzerten der Berliner Staatsoper aufführte, kam es zu einem wahren Höllenlärm, wie wir ihn von den Darbietungen der heutigen Atonalen her gewohnt sind. Kaun ging ruhig und unbeirrt seines Weges. Sein Name begann sich nach und nach im Konzertprogramm einzubürgern. Neben seinen Kompositionen widmete er sich dem Privatunterricht, gestützt auf eine eigene, vortreffliche Schule der Harmonielehre. Äußere Ehren blieben ihm versagt. Nur die „Akademie der Künste" nahm ihn als Mitglied auf. Kein Titel schmückt seinen Namen. Der Name ist sich selbst Titel genug.

Einer seiner Lieblingsdichter, der zum Freundeskreise Kauns zählende, vor zehn Jahren verstorbene Cäsar Flaischlen, vertritt in seinen Schriften das Bekenntnis zur absoluten Einheit von Leben und Kunst. „Wer als Mensch nichts wert ist, der ist auch als Künstler

nichts wert." Das Lebenswerk Kauns unterſteht einer ſichtlichen Identität des Schöpfers mit ſeinen künſtleriſchen Erzeugniſſen. Die Wahrheit der Perſönlichkeit ſpiegelt ſich in der Echtheit des muſikaliſchen Schaffens. Die ſelbſtloſe Liebe zur Heimat und zum Volke, die innige Verbundenheit mit der Natur, die ungeſchminkte Klarheit einer ſchönheitſuchenden Seele ſind menſchliche Eigenheiten, die als Vorausſetzung für jeglichen Charakteriſierungsverſuch der Kaunſchen Muſe zu gelten haben. Man hat wiederholt ſich bemüht, in der pedantiſchen Neigung zur Katalogiſierung den Tondichter unbekümmert unter die Programm-Muſiker einzureihen. Hugo Kaun iſt kein Programm-Muſiker im eigentlichen Sinne des Wortes, ſofern man nicht gewillt iſt, dieſen Begriff auch auf das Programm der Seele auszudehnen, die äußeren Eindrücken der Natur nur die Anregungen zu innerlicher Verarbeitung verdankt, die ſich ſelbſt mit den herzbewegenden, innerlichen Stimmungen der Natur in Einklang zu bringen ſucht. Das trefflichſte Beiſpiel hierfür bietet jenes Orcheſterwerk, das den Beinamen „Märkiſche Suite" erhalten hat. Das ſeeliſche Erleben einer echten märkiſchen Heidelandſchaft malt der erſte Satz. Träumeriſche Stimmungsbilder beherrſchen den zweiten: Abendſtimmung (Kloſter Chorin). Die Zierlichkeit des Rokoko erwacht im dritten Satz: Menuett (Schloß Rheinsberg). Zarte Laute der Natur erklingen im „Nachtgeſang" am Schwielow-See. Den Abſchluß bilden die Erinnerungen „Aus großer Zeit" (Potsdam), und ſchwere Marſchrhythmen über einer glänzend durchgeführten Passacaglia künden den wuchtigen Schritt friderizianiſcher Grenadiere. Man hat die dichteriſche Vorlage der inzwiſchen viel aufgeführten Kompoſition anfänglich verlacht, ohne zu bedenken, daß Kaun ſchlechterdings ſeiner Natur gemäß nicht anders konnte, als ſeiner Heimat ein tönendes Denkmal zu ſetzen. Der Tondichter darf mit Cäſar Flaiſchlen antworten: „Wer nichts hineinfühlen kann freilich in dieſe ſtillen märkiſchen Landſchaften, wird auch nichts herausfühlen! wie überall! Wer Stein iſt, dem wird ewig alles Stein ſein! wer nicht klingt, wird nie was klingen machen! es liegt an dir, an mir, nicht an der Welt! wer nicht Gott iſt, wird Gott nie begreifen!"

Wohl zeigt auch die der Hand eines äußerſt fruchtbaren Schöpfers entſtammende abſolute Muſik Züge perſönlicher Eigenart. Wohl umſpannt Kauns muſikaliſche Feder einen weiten Bogen von den feinſinnigen kleinen Klavierſtücken („Mümmelmann", „Präludien" u. a.) bis zum Klavierkonzert mit Orcheſter, von der Kammermuſik (am beliebteſten die Klaviertrios B-dur und c-moll) bis zur Sinfonie (wohl am glücklichſten Nr. 3 mit ihrem phrygiſchen Leitmotiv, von Max Chop betitelt „Aus meiner Einſamkeit"). Niemals aber vermochte Kaun Eigeneres zu geben, als wenn er ſeine muſikaliſche Fantaſie dem dichteriſchen Wort vermählte, wenn er Ton und Sprache in einen künſtleriſchen Rahmen ſpannte. Auf dem Wege über den Volkston erklimmt Kaun die Stufen zum konzertanten Kunſtlied, zum Chorlied, zur Kantate und zum Oratorium, ohne jemals in den kunſtvollſten Offenbarungen den Zuſammenhang mit dem volkstümlichen Stilelement zu verlieren. Die volkstümliche Bedingtheit ſeiner Tonwelt iſt eines ſeiner ſtärkſten Stilkriterien, und es iſt überaus bezeichnend, wenn der Tondichter noch im Opus 91 auf die Urſprünglichkeit des Volksliedes in den reizvollen „Kinderliedern" zurückgreift, unter denen das mehrfach bearbeitete „Holländiſche Wiegenlied" ſich beſonderer Beliebtheit erfreut. Seine zahlloſen Sololieder verraten ein geſteigertes Suchen nach Innerlichkeit, eine ſtete Zunahme der ſeeliſchen Vertiefung, ein Wiſſen um Wahrheit des Ausdrucks. Bei einer erſtaunlichen Vielſeitigkeit in der Wahl der Mittel fehlt der Singſtimme niemals der Vorzug der Natürlichkeit, der Begleitung niemals der Reiz einer bei aller Unterordnung ſelbſtändigen, harmoniſch feſſelnden Führung. Die Charaktermerkmale eines gereiften Menſchentums dienen als Führer durch die Welt ſeiner Liedſchöpfungen: Da finden wir Gruppen, die der Liebe zur Heimat geweiht ſind, wie das ſchon erwähnte „Daheim", Geſänge, die ſeinem Naturgefühl Ausdruck verleihen, wie „O wundervolle Waldesnacht", Tonweiſen religiöſen Gepräges als Offenbarungen ernſteſter Innerlichkeit. Von dem vielgeſungenen Sololied „Die Hochzeit zu Kana" führt ein gerader Weg zu ſeinen großen Chorwerken, dem „Requiem" und der Kantate „Wachet auf" auf der Grundlage bibliſcher Texte.

In unermüdlichem Schaffensdrang durchlief Kaun alle Stadien künſtleriſcher Entwicklung, alle Formengebiete des muſikaliſchen Ausdrucks. Von der Liedkompoſition für eine Einzelſtimme erhob ſich der Tonmeiſter auf die Stufe der Chorſchöpfung, hiermit ſein eigentlichſtes Wirkungsfeld betretend. Seine langjährige Tätigkeit in Amerika als Dirigent großer und größter Chorvereinigungen verſchaffte ihm die techniſchen Grundlagen, die innige Vertrautheit mit dem Weſen der menſchlichen Stimme. Hugo Kaun und der deutſche Männerchorgeſang ſind heutzutage geradezu ein einziger Begriff geworden. Es gibt kaum ein ernſthaftes Chorkonzert, auf deſſen Programm nicht Hugo Kaun mit wenigſtens einer Kompoſition vertreten iſt. Auf dem letzten Sängerbundesfeſt in Wien ſtand Kaun mit neunzehn aufgeführten Werken an der Spitze aller in Wien zu Gehör gekommenen Komponiſten.

Hugo Kauns Chorſtil iſt ein Ergebnis meiſterhafter Technik in Verbindung mit einer ſorgſam geſtaltenden Hand, die bemüht iſt, jeder Stimme ein beſonderes Ausdrucksgebiet zuzuweiſen. Die hieraus reſultierende, von nicht alltäglichem Können zeugende Polyphonie erfaßt die Grundſtimmung der Textvorlage, ohne über buchſtäblichen Einzelausdeutungen die große Linie des muſikaliſchen Gedankenganges zu vernachläſſigen. Der geſangliche Klangkörper wird zu einem biegſamen, vollendeten, abgerundeten Gebilde, deſſen Volltönigkeit durch leicht verteilte Nuancen, geringfügige Schattierungen, zart aufgeſetzte Lichter einen feinſinnigen, faſt ſinfoniſchen Charakter erhält. Wie beiſpielsweiſe in dem achtſtimmigen Goethe-Chor „Über allen Wipfeln". Das polyphone Gebilde überraſcht durch die abſolute Einheitlichkeit des Ausdrucks, unterbrochen nur durch das Solo des erſten Baſſes „Die Vöglein ſchweigen". Dieſe nicht dynamiſch, ſondern lediglich im Tempo (durch die einzige Achtelbewegung des Werkes) zu einem Höhepunkt geführte Stelle löſt ſich in immer größere Notenwerte auf, um das langſame und müde Verklingen des Schluſſes vorzubereiten, und erſt bei den Worten „ruheſt du auch", die im vierfachen Pianiſſimo verklingen, finden ſich die bisher polyphon geführten, ſelbſtändigen Stimmen im gleichen Text und Rhythmus zuſammen. Ein ganz wunderbares Bild einer friedvollen Sommerlandſchaft.

Der Chorkomponiſt Hugo Kaun zwingt uns zu einem kurzen Verweilen, um wenigſtens derjenigen großen Werke gedenken zu können, die ſeinen künſtleriſchen Ruf am entſchiedenſten befeſtigt haben. Ich nenne das wuchtige „Lied des Glöckners", wieder nach einem Text von Cäſar Flaiſchlen, eine Schickſalsmahnung voll packender Gewalt, eine Vorſtudie für zwei Gipfelpunkte ſeines Schaffens, die man am beſten als Geſchwiſter behandelt: das der Vergangenheit gedenkende, trauernde „Requiem", die in die Zukunft weiſende, kraftvolle Kantate „Wachet auf", beides Werke, die einen größten Aufführungsapparat erfordern. Die Kantate für Männerchor, Mezzoſopranſolo, Frauenchor, Knabenſtimmen und großes Orcheſter, die nach bibliſchem Text die Not und das Gottvertrauen eines geknechteten Volkes zum Ausdruck bringt, führt in geſchloſſenem Aufbau von den leiſen, ſchmerzlichen Themen des erſten Teils zu einer gewaltigen Steigerung unter Hinzutreten eines Solos und eines dreiſtimmigen Frauenchors zu der vom Männerchor ausgeführten Vokalfuge, während gleichzeitig der Knabenchor von einer Empore den Choral „Wachet auf" als Cantus firmus bringt. Der Eindruck dieſes gigantiſchen Werkes iſt unbeſchreiblich. Nur eine Meiſterhand iſt imſtande, ein derartig kunſtvolles Stimmengewebe in müheloſer Klarheit zu zeichnen.

Das Oratorium „Mutter Erde" bildet den ſtärkſten Gegenſatz zu ſeinem, 1922 von der „Berliner Liedertafel" uraufgeführten Requiem. „Mutter Erde" wurzelt trotz der pantheiſtiſch-religiöſen Tendenz auf weltlichem Boden, das „Requiem" iſt nichts als eine kirchliche Feierſtunde, die in der Muſik die Ergänzung zum bibliſchen Wort ſieht. Jenes iſt eine Kette bunter muſikaliſcher Glieder, dieſes ein in ſich geſchloſſener, von der Not der Zeit durchglühter eiſerner Ring gleichartiger muſikaliſcher Gedanken. Jenes findet eine reiche muſikaliſche Abwechſlungsmöglichkeit in der Verſchiedenartigkeit der auftretenden Chöre, dieſes beſchränkt ſich auf einheitliche Gefühlsmomente aus dem Munde einer einzigen, um Erlöſung ringenden Gemeinde. Jenes ſieht den Höhepunkt in der Beantwortung der Frage nach Wahrheit

und Gerechtigkeit, unter dem Hinweis auf die Geringwertigkeit menschlichen Wesens gegenüber dem Makrokosmos, dieses führt durch die Tiefen menschlicher Seelenqualen empor zu dem einzigen Retter aus Not und Elend: Gott. Und wie aus Himmelshöhen grüßt der Knabenchor „Jesus meine Zuversicht" im 6. Teil des Requiems die Menschheit, die sich aus schwerster Bedrängnis voll ergreifender musikalischer Momente zum Licht der Erlösung hindurchringt.

Zu erwähnen ist außerdem der „Rheinlieder-Zyklus", ausgesprochen volkstümlichen Gepräges, und Kauns letzte Schöpfung, die Orchestersuite „Alt-Heidelberg" mit Schlußchor. Einige Einzelheiten aus diesem zur Zeit noch unaufgeführten Werk seien — zum ersten Male — angegeben. Der erste Satz „Neckartal" malt mit einem Oboensolo die Abenddämmerung, ein Barkarolenthema taucht auf, um nach melodischem Höhepunkt in ein getragenes, feierliches Blechbläserthema überzugehen, das vom Streichkörper in zitternder Bewegung umspielt wird („Schloßbeleuchtung"). Der zweite Satz trägt die Überschrift „Der Rodensteiner" mit dem Untertitel „Ein Traum-Scherzo". Die drollige Gestalt des Rodensteiners gibt dem wohlgelungenen Satz eine charakteristische Prägung von den grotesken Einleitungstakten (Fagott und tiefe Streicher) an bis zu dem traumhaften Schluß, wobei das Hauptthema in der Flöte zu gedämpften Violinen still und leise davonschleicht. Reizvolles thematisches Material, dazu eine Streicherfuge als Vorbereitung einer wirkungsvollen Steigerung zeichnen diesen Satz aus. Ein Baritonsolo mit später hinzutretendem vierstimmigen Männerchor eröffnet den letzten Teil zu Texten von Hölderlin und Eichendorff, die das Lob der Heimat künden, bis der Männerchor nach einem kurzen Orchesterzwischenspiel mit dem Vortrag des vertrauten Liedes „Alt Heidelberg, du Feine" den Höhepunkt bringt. Das gesamte Werk ist ein musikalischer Dank für die erhebenden Eindrücke, die das Neckartal in der Schönheit seiner Natur dem Besucher spendet.

Alle Entwicklungswege, die wir bisher einer Betrachtung unterzogen haben, kulminieren in dem Gebiet der Oper. Das starke dramatische Gefühl, das sich bereits in der Vertonung erzählender Chortexte wie im „Steiger" mit seinen wuchtigen Gegensätzen äußerte, verlangt nach einer Entspannung in der musikalischen Bühnenschöpfung. Kauns Lyrik, die in feinsinnigen Stimmungsschilderungen seiner Orchestermusik („Märkische Suite") zutage trat, erzielt in der Oper den wohltuenden Ausgleich zu allzu lebendiger Anhäufung dramatischer Elemente. So insbesondere in der ganz auf Lyrik eingestellten „Sappho", deren Textbuch nach Grillparzer vom Komponisten selbst gestaltet wurde. Diese absolute Einheitlichkeit und Geschlossenheit der musikalischen Form, dieser auf gleichbleibender Linie eines tiefen seelischen Gefühls sich haltende musikalische Inhalt wurde in weiteren Opernwerken nicht wieder erreicht. „Sappho", während des Krieges in Leipzig uraufgeführt, zeigt in einer von Wagner abweichenden leitmotivischen Behandlung nur entfernte Einflüsse des großen Meisters. Auch Hugo Kaun blieb es nicht erspart, sich im Verlauf seiner künstlerischen Entwicklung mit der musikalischen Zeitdiktatur eines Richard Wagner auseinanderzusetzen, um ihn in schließlicher Selbstbesinnung auf seine Persönlichkeitswerte zu überwinden. Die Oper „Sappho" bedeutet einen gewaltigen Fortschritt gegenüber dem Erstlingswerk „Oliver Brown oder der Pietist", das ein Kind des Verismo ist und Spuren Mascagnis aufzuweisen scheint, obgleich der „Pietist" vor der „Cavalleria" entstanden ist! Ein Seitenstück zu den lyrischen Elementen der „Sappho" bildet jene wunderbare Nachtstimmung mit den leise raunenden Brunnen im ersten Akt der „Menandra". Aber auch Kauns Liebe zu Heimat und Volk findet einen musikdramatischen Niederschlag in „Der Fremde", einem echten Volksstück, das an der Dresdener Staatsoper seine Uraufführung erlebte. Die bekannte Volkssage vom Tod in der Gestalt eines Arztes, der zu den Häuptern der Kranken sichtbar wird, wenn sie ihm verfallen sind, gab dem Tondichter Gelegenheit, den Born seiner Volkstümlichkeit zu erschöpfen. Das in echtem Volkston gehaltene Wiegenlied der Mutter im Vorspiel, der Chor der fröhlichen Zecher, die feierliche Hofpolonaise, die graziöse Ballettmusik verraten tiefes Verständnis für echte Milieuschilderung in einer frischen, unbekümmerten Musizierfreudigkeit. Sehr im Gegensatz hierzu stehen

inhaltlich die beiden im Altertum spielenden Opern „Sappho“ und „Menandra“. Die Frage, weshalb sich Kaun derart antiken Stoffen zuwendet, wird durch einen Einblick in seinen kompositorischen Charakter beantwortet. Die Bevorzugung griechischer Tonarten ist eines der wichtigsten Stilkriterien für Kaun. Zahlreiche Partien seiner absoluten Musik verwenden dieses Stilprinzip ebenso wie einzelne Chorgesänge. Die lyrischen Höhepunkte der „Sappho“ mit ihren prächtigen geschlossenen griechischen Liedern bilden ein Seitenstück zu den griechischen Tänzen in der Oper „Menandra“, die in der Farbenfreudigkeit des alten Alexandriens besondere Gelegenheit zur Anwendung einer überaus bunten musikalischen Palette bietet. „Menandra“ ist das letzte und reifste Bühnenwerk des Komponisten, das gleichzeitig an vier deutschen Bühnen seine Uraufführung erlebte. Die Oper ist ein einfaches Charakterdrama mit zwei Hauptpersonen, der heidnischen Philosophin Menandra (die „Hypathia“ der Historie) und dem Mönch Helamon, die ihre gegenseitige Liebe ihrem Pflichtbewußtsein zum Opfer bringen. Die tragische Größe Menandras liegt in ihrer Treue zu den alten Göttern, die stärker ist als ihre weltliche Liebe zu Helamon. Zahlreiche dramatisch wirksame retardierende Momente wie die Ehrung Menandras durch ihre Anhängerschar, die Bekehrungsversuche Helamons, das Liebeswerben des römischen Statthalters Adrast, die Rettungsmöglichkeit Menandras durch die aufgehetzten Christen schieben die Katastrophe hinaus. Daß Helamon gezwungen wird, die Geliebte selbst zu töten, um sie wenigstens vor dem Los der Steinigung durch die Christen zu retten, ist eine besonders überraschende und wohlgelungene Schlußwendung, die dadurch psychologisch motiviert wird, daß Helamon die Heidin einmal, wenn auch nur im Tode, die Seine nennen will. Die Musik bietet trotz aller Gegensätzlichkeiten voll dramatischer Spannungen, wie sie bisher in Kauns Bühnenwerken noch nicht in derartigem Umfang nachzuweisen sind, einen geschlossenen, zielsicher zur Katastrophe aufwärts führenden Aufbau mit den Höhepunkten des ergreifenden Vorspiels zum dritten Akt und des Liebesduettes vor der Schlußwendung. Bei der musikalischen Betrachtung dieses Werkes, das die bisherigen musikalischen Erkenntnisse und Erfahrungen des Komponisten in reifer Gestaltung zusammenfaßt, erweckt ein weiteres Stilkriterium die Aufmerksamkeit: die häufige Verwendung der Ganztonleiter mit ihren übermäßigen Dreiklängen. Der oberflächliche Kritiker wird ohne Bedenken Einflüsse des französischen Impressionismus festzustellen versuchen. Es ist mir jedoch gelungen, bereits in den frühesten Werken Kauns das Vorhandensein dieses Stilprinzips nachzuweisen. Und wenn man bedenkt, daß Debussy nur ein Jahr älter ist als Kaun, dessen Jugend und erste Tätigkeit in Amerika unter dem Einfluß von Bruckner, Hugo Wolf, Brahms und Strauß stand, so muß man die Verwendung der Ganztonleiter als eine originale Eigenheit der Kaunschen Muse ansehen und darf allenfalls, wenn eine Einordnung seines kompositorischen Stils in die Reihe seiner Zeitgenossen unumgänglich notwendig erscheinen sollte, von einer Parallele mit der ebenfalls kernigen norddeutschen Art eines Brahms sprechen oder Vergleiche mit dem ihm auch persönlich nahestehenden Max Reger, namentlich in Bezug auf Kauns kontrapunktische Technik ziehen.

Ein überreiches Arbeitsgebiet ist an unserem Auge vorübergezogen. Wir haben gesehen, wie die meisterhafte Handhabung der kleinen Form, vornehmlich des Liedes, die Keimzelle zu größeren Vokalwerken bildet, wie Kauns menschliche Eigenheiten ihr getreues Spiegelbild in den tondichterischen Produktionen bieten, wie alle verschlungenen Fäden seines vielseitigen stilistischen Gewebes sich im musikalischen Drama zu einer geschlossenen Einheit zusammenfinden. Wir lernen an Kaun, wie man sich selbst die Treue bewahren kann, wenn auch die Zeit ihm in ihrer flatterhaften Oberflächlichkeit die Treue gekündigt hat. Und wir wünschen dem liebenswerten, aufrichtigen und geraden Menschen, dem starken und unbeugsamen Charakter den wohlverdienten beschaulichen Lebensabend, der von Gehässigkeiten, Neid und Undankbarkeit der lieben Mitmenschen ungetrübt bleibe. Er verkörpert in Wahrheit jenes Kunstbekenntnis seines Cäsar Flaischlen: „Kunst ist, was ein höherer Mensch für sich und andere an höheren Lebenswerten schafft in schöner Form.“

# Johann Vesque von Püttlingen.

## (genannt Johann Hoven.)

Von Theodor Kroyer, Leipzig.

Johann Vesque von Püttlingen, genannt Hoven[1], hat noch keinen Platz in der Muſikgeſchichte. Auch die Liedgeſchichte kennt ihn nicht. Das kommt daher: er iſt ein Außenſeiter: Juriſt, Geſetzgeber, Diplomat, Schöngeiſt, Tenor in einer Perſon, nach landläufigem Wortgebrauch ein „Dilettant", der „nebenher" auch Opern und Lieder geſchrieben hat. Aber er hat ein langes Leben und Zeit genug gehabt, um über ſeinem Dilettantismus ſich ſelbſt zu finden in einer einzigartigen künſtleriſchen Tat: Hoven-Vesque gilt ſchon um 1843 als Heine-Komponiſt, der ſich das muſikaliſche Neuland der lyriſchen Perſiflage erobert und als der muſikaliſche Ironiker der Romantik, als Heine-Interpret par excellence, alle Mitſtrebenden weit hinter ſich läßt. Daß er dann trotzdem nicht über den Augenblickserfolg hinauskommt und noch zu ſeinen Lebzeiten in Vergeſſenheit gerät, erklärt ſich leicht aus den Umwälzungen des 19. Jahrhunderts. Auch Hoven ſteht, mit vielen anderen Nur-Talenten ſeiner Zeit, dem Ideal der Neuromantiker innerlich fremd gegenüber. Es iſt ihm daher nicht beſſer geſchehen als den andern: die Strömung, die auch ihn erfaßt, trägt ihn nicht; ſie hält ihn unten. Verdient hat er dieſes Los ſo wenig, daß man ihn vor ſeinen Leidensgenoſſen, die ebenfalls durch den Sieg der neudeutſchen Muſik um die Früchte ihrer Arbeit gekommen ſind, ganz beſonders bedauern möchte.

Ein Zufall hat mir dieſen merkwürdigen Mann, der alſo dennoch ein Muſiker iſt, vor Jahren in die Hände geſpielt, als ich — ich muß leider von mir reden — bei den Vorarbeiten für ein Lied-Kolleg auf der Münchner Staatsbibliothek auf einen ſchmalen Liederband ſtieß, der — unaufgeſchnitten unter den Bücherbeſtänden der Musica practica — meine Neugier heftig reizte: es war der im Jahre 1851 von der Wiener Staatsdruckerei hergeſtellte und im Selbſtverlag des Komponiſten erſchienene Lieder-Zyklus „Die Heimkehr. 88 Gedichte aus Heine's Reiſebildern". Ich habe dann — muß ich hinzufügen — dieſe Rarität in einem Kapitel über die „Schubertnachzügler" (wie ſie Kretzſchmar genannt hat) meinen Hörern zu deuten verſucht. Aber das Ergebnis konnte mich nicht befriedigen; je näher ich an die Probleme heranging, deſto verwickelter erſchienen ſie mir. Und ſo vertröſtete ich mich auf die Zukunft.

Nun hat der Verfaſſer des vorliegenden Buches die Aufgabe mit friſchem Wagemut und mit dem unbefangenen Sinn, den gerade ſie erfordert, aufs neue in Angriff genommen, und er hat nicht nur das Rätſel der „Heimkehr" gelöſt, ſondern auch den „Muſiker" aus dem Inbegriff ſeines Wirkens, aus ſeiner geiſtigen und geſellſchaftlichen Umwelt erſt ſo recht erſtehen laſſen. Und das iſt kein geringes Verdienſt. Der Geſchichtſchreiber des nachklaſſiſchen Liedes wird nunmehr an Hoven nicht mehr vorbeigehen können.

Schon die Anlage des Buches ſagt, daß hier ein weites und ganz neues Feld der Liedkunſt — auch von der literariſchen Seite her — bearbeitet iſt, und daß die Perſönlichkeit Hovens doch viel tiefer in die Muſikentwicklung eingegriffen haben muß, als es auf den erſten Blick ſcheinen mag. Die Bibliographie berichtet über 300 Lieder, 5 (9) Opern, 3 Streichquartette, 2 Meſſen, Sonaten, Chormuſik und über einen beträchtlichen Stock von Skizzen und handſchriftlichen Kompoſitionen im Nachlaß. Auch dem in Hoven verkörperten Typus des Zwittertalents kommt für die Pſychologie des muſikaliſchen Schaffens nicht geringe Bedeutung zu. Nicht daß er auf ſeinem Weg zwiſchen Beruf und Liebhaberei ein auch für öſterreichiſche

[1] Helmut Schultz, Johann Vesque von Püttlingen (1803—1883). Band 1 der „Forſchungsarbeiten des Muſikwiſſenſchaftlichen Inſtituts der Univerſität Leipzig". Guſtav Boſſe Verlag, Regensburg (1930). 8°. 286 S., mit zahlreichen Notenbeiſpielen. — Vgl. die Notenbeilage zu dieſem Heft.

Verhältnisse ungewöhnliches Doppelleben führt, sondern daß und wie er sich mit seinem doppelten Kontrapunkt der Pflichten auseinandersetzt, ist das musikwissenschaftliche Phänomen, dem der Verfasser im ersten Kapitel seines Buches: „Vesque der Mensch und der Jurist" mit feinem Spürsinn nachgegangen ist.

Das zweite Kapitel („Die peripheren Werke") befaßt sich u. a. auch mit Hovens Opern, die bisher überhaupt nicht ernst genommen worden sind. Besonders die komischen Opern „Das Abenteuer Carls des Zweiten" und „Der lustige Rat" erfahren eine gerechtere Beurteilung unter Hinweis auf das neue Musikdrama, das eben einen andern Maßstab für die Mitstrebenden erfordert. Mit dem „Lustigen Rat" (1852), in dem sich Hovens Neigung zur Karikatur, aber auch seine Abhängigkeit vom Lyriker am deutlichsten offenbart, tritt der Komponist in den Kreis der Circumpolaren. Es ist Liszt in Weimar, der unsern Musiker vor allem künstlerisch zu fördern sucht — ein neuer Beweis seiner Hilfsbereitschaft und für ihn ebenso rühmlich wie für Hoven, auf den also auch ein Schimmer der Unsterblichkeit gefallen ist: die Nachwelt wünscht heute alle festzuhalten, die mit jener großen Zeit, sei es zufällig oder aus innerem Begehren, irgendwie verflochten sind. Allerdings ergibt sich aus dem Briefwechsel Hovens, daß er — von Liszt abgesehen — mit den eigentlichen Wagnerianern, die ihm kaum sympathisch waren, nicht verkehrt hat. Wagner selbst hat er nur flüchtig nach der März-Revolution 1848 in Wien kennen gelernt. In dem Buch über das „Musikalische Autorrecht" wendet er sich gegen „die neueste Schule der Oper" und gegen die „Gemeinplätze des Panmelodismus", d, h. gegen die Neuerungen der „unendlichen Melodie", womit er seine Absage an die Wagnersche Kunstrichtung besiegelt. Im übrigen ist gerade diese Haltung, die in unserm Buch denn auch bis ins einzelne charakterisiert wird, bezeichnend.

Im Mittelpunkt der Darstellung steht natürlich Hovens Lied, dem die beiden Hauptkapitel gehören „Die vor- und nachmärzlichen Lieder außer Heine" und „Heine und Hoven". Die Überschau beleuchtet die Grundfragen des neueren Liedes und stößt überall auf Zusammenhänge, die das romantische Lied mit Schubert verbinden und von da ab, und auch von Hoven, als rechtem Schubert-Nachzügler und ausgewachsenem Eigenbrödler, bis in die Gegenwart führen. Wir erfahren, daß das auch bei Hoven übermächtige Bedürfnis, bei einem Dichter zu verweilen, eine Romantiker-Tugend ist. In Hovens Salis-Liedern (seinem Salis-Stil) offenbart sich sein Schubertsches Vermächtnis. Der Verfasser erfühlt auf dem Weg der Stil-Analyse die Probleme der vormärzlichen Liederkunst: das unkomponierbare Gedicht, das musikwidrige „Mottolied", das „sublimierte Stimmungslied". Und aus seiner Kritik der banalen Literatur dieser Zeit und der unkultivierten, unkontrapunktisch-primitiven Technik dieser Lyriker erklären sich auch Hovens Allerwelts-Floskeln. Aber bald tritt Hoven in ein neues Stadium seiner Entwicklung: er findet ein innigeres Verhältnis zum Realismus, in dem er sich freilich auch mit Schumann berührt. Die vom Verfasser für diesen Vergleich geprägten Stilmarken (u. a. „Das Schleifenlied", „Der markante Schluß"), wofür zahlreiche Belege, selbst aus Hovens Nachlaß, zur Verfügung stehen, sind wesentliche Erkenntnisquellen: zur Charakteristik der Schubert-Nachzügler sind sie jedenfalls etwas ganz Neues.

Und nun schält sich aus dem Nichtigen, Modischen der Hovenschen Lyrik älteren Stils allmählich der romantische Realist, der Humorist heraus, der, schließlich er selbst, mit den größten Liedermeistern seiner Zeit rivalisiert. Als Zyklen-Komponist — zuerst mit seinem bereits 1846 begonnenen Chamisso-Zyklus op. 47 — steht er in seiner fast überbeharrlichen Neigung zur komischen Perversion empfindsamer Gefühle ganz allein. Zehn Jahre vorher übrigens, in Lenaus „Neuen Gedichten" (1838), versucht er sich, gewissermaßen unwillkürlich, auf diesem Feld des zyklischen Ausgleichs von Ernst und Satire. Solcherart sind die Lieder von J. P. Wiedermann „Wanderung durch den Wald" (11 Nrn., 1856 komp.), von Adolf Pratobevera „Auf ländlicher Wanderung" (6 Nrn., 1871 komp.), der aus dem Jahr 1855 stammende, leider ungedruckte Eichendorff-Zyklus (besonders „Der Unverbesserliche"), der J. Kerner-Zyklus (1863: „Der schwere Traum", „Sechzig Jahre") — Kompositionen mit gewählter Tonsprache, doch auch gesalzenem Humor. Der Verfasser verweist auf Loewe's Balladen, in denen Elemente sol-

chen Humors unmittelbar greifbar waren. Daß eine Natur, wie Hoven, sich daran entzünden muß, liegt auf der Hand.

Das Sforzato des komisch-realistischen Ausdrucks bringt Hoven zuerst in seinem op. 22, wo er unter dem Titel „Abendbilder" drei Gedichte aus Heine's Reisebildern zusammenstellt. In der „Heimkehr" dann ist es ihm gelungen, die „Musikalität der Heineschen Poesie", deren Wahlverwandtschaft ihn geradezu herausfordert, in immer neuen Sublimierungen auszuschöpfen. Der Verfasser kommt hier konsequenterweise von den literarischen auf die musikalischen Unterscheidungsmerkmale. Es ergeben sich ihm die vier Grundqualitäten des Heineschen Liedes: Das von den Zeitgenossen stets mißverstandene, biedermeierlich sentimental komponierte „sentimentale" Heine-Lied, dem auch Hoven nicht immer ganz gerecht wird (vgl. „Du bist wie eine Blume", in der „Heimkehr", Nr. 47), dem er aber mit den Jahren durch den ihm gleichsam appositiv hinzugewachsenen persönlichen Formelreichtum seiner Tonsprache doch neue Seiten abgewinnt. Seine Mittel (Parlando, Liedzitat, Rhythmik, Taktart) geben ihm die Möglichkeit, „die Sonderart der Heineschen Sentimentalität, auch wo sie noch nicht offen in Ironie umschlägt, gleichsam transparent zu durchleuchten" (wie z. B. in dem Lied „Der Mond ist aufgegangen = Der Seejungfern Gesang, „Heimkehr" Nr. 9). Als zweite Kategorie erscheint das „tragische" Heinelied („Das Jägerhaus", „Des Pfarrers Familie" in der „Heimkehr" Nr. 5, 28, „Des Königs Kind" op. 54, 4, „Die Walküre", Ms. aus dem Jahr 1846), als dritte Kategorie das Heinesche „Scherzlied", das die Musiker um Hoven unverständigerweise als unkomponierbar umgehen oder ablehnen, während Hoven mit instinktivem Beharren die gesteigerte, aber in das Wort gebannte „Musikalität" der Heineschen Satirik herausfühlt und zu entbinden weiß. Die „Humoristica" (op. 38) und die „Ironischen Lieder" (op. 41) sind mit Absicht auf „musikwidrige Vorwürfe" zugeschnitten. Daraus erkennt Hoven, daß „die Musik der Kategorie des Humoristischen zugänglich sein müsse, wenn auch der Wortwitz als logischer Salto mortale von ihr nicht unterstützt werden könne." Beispiel: Die vom Idyll bis zur Burleske gesteigerte Realistik in den Liedern „Militär-Einquartierung vorher und nachher", „Mein Kind, wir waren Kinder", „Das schlechte Wetter", „Die heiligen drei Könige" (Heimkehr Nr. 73, 74, 38, 29, 37). Mit Recht verweist der Verfasser, ohne die Grenzen des Hovenschen Vermögens zu verkennen, auf Hugo Wolf, dessen Geist bei Hoven geradezu gespenstert. Als letzte und speziellste Kategorie erkennen wir nun das „ironische" Heine-Lied, das sich von den vorgenannten Kategorien scharf abhebt. Das Wichtigste an dieser Klimax ist für uns nicht die Begriffsbestimmung des Ironischen (als Travestie, Selbstverspottung, ja, Lästerung), sondern die Erfassung der von Hoven dafür gebrauchten Ausdrucksmittel, vor allem das Schalten und Walten mit fremdem Gut, die Steigerung des Charakteristischen bis zum Häßlichen, die Verhöhnung des Recitativs, des Ariengesangs, der Modeinstrumente, die kecke Einführung romantischer Harmonik und dergleichen. Einzigartige Proben solcher Ironik in Tönen findet der Leser in den Liedern „Der Nachbar", „Auf den Wällen Salamankas", „Deine weißen Lilienfinger" — mit denen Hoven mitten in die liebe Gegenwart hereinspringt: Die Katzenjammer-Musik des Don Henriques (im „Nachbar") ist von so unerhörter Sachlichkeit, daß sie die ganze Schelmenkunst unserer Tage vorwegzunehmen scheint.

Bedarf es noch eines weiteren Beweises? Das Buch ist nicht nur die Erfüllung eines alten Wunsches, es hat unsere Erwartungen noch übertroffen. Der Verfasser setzt den Musiker Hoven in seine Rechte ein, und er tut es mit soviel Glück und Grazie, daß es eine Freude ist. Sein Werk ist die Meisterprobe eines über seine Jahre hinaus gereiften jungen Gelehrten, auf den wir große Hoffnungen setzen dürfen. Man liest sein Buch mit wachsender Spannung und kann das, was es uns vor allem an neuen stilkritischen Erträgnissen darbietet, nur mit Dankbarkeit hinnehmen. Die moderne Liedgeschichte ist wohl deshalb noch ungeschrieben, weil dazu nicht nur eine außerordentliche Stoffbeherrschung, sondern auch eine schöpferische Kunstsprache gehört, die uns die Ausdrucks-Elemente, die lyrischen Nervenströme erst faßlich macht. Zu dieser Kunstsprache wird hier sozusagen der erste Grundstein gelegt. Um den rechten Maßstab für Hovens besondere Art zu gewinnen, bedarf es einer neuen Einstellung zu Heine. Gerade

diese Krise dünkt mich das Wertvollste an dem Buch. Es versteht sich, daß den Verfasser auch die stoffgeschichtliche Erfahrung hellhörig gemacht hat. Da er stets aus dem Literarischen ins Musikalische vorfühlt, kommt er auf sicheren Wegen zu einer reinlichen Scheidung der Geister.

In seinem sachlichen Schlußwort betont der Verfasser nochmals, daß Hoven zuletzt nur in seiner Zweiheit ganz erfaßt wird. Der bis in seine Lieder-Zyklen fortgezeugte Unschmack seines älteren Liedes, die „Auslese" des Klaviersatzes, die Auffassungsmängel — das ist der Dilettant Hoven. Aber wir erleben seine lyrische Mauserung als einen langen, zwangsläufigen Weg bis zu den echten Lyrismen und den Grotesken der „Heimkehr". Und auch das Überspitzte in den Kernstücken der Hovenschen Ironik wird uns jetzt verständlich. Der Verfasser hat jedenfalls den Widerspruch in dieser Welt durchschaut. Und seine Sentenz fällt ihm um so leichter, als — wie gesagt — seine Beredsamkeit über einen aus der analytischen Durchdringung des Stoffes gewonnenen Vorrat verfügt, der ihr ganz allein gehört.

Ein gutes Opus 1, sagt man, ist auch ein gutes Omen. Unser Hoven-Buch eröffnet die Reihe der „Forschungsarbeiten des Leipziger Musikwissenschaftlichen Instituts". Möge sich das Wort auch hier bestätigen und eine würdige Fortsetzung verheißen! In Summa: Es ist mir als Herausgeber dieser Veröffentlichungen eine liebe Pflicht, dem opferfreudigen Verlag für die reiche Ausstattung des Buches besonders zu danken. Wenn irgendwo, können hier die Musikbeispiele nicht entbehrt werden. Und so habe ich nur den Wunsch, daß uns bald eine Auswahl Hovenscher Lieder die Möglichkeit gibt, den seltsamen Mann aus unmittelbarer Anschauung kennen zu lernen.

# Künstler und Kunstwerk.

Von Robert Bosshart, Zürich.

Ein Geheimnis ist um das Verhältnis des Künstlers zu seinem Werk gewoben. Unzählige haben schon darüber nachgedacht. Aber mit Scharfsinn und psychologischen Kenntnissen läßt sich demselben nicht beikommen. Sprechen doch selbst die Künstler über dies Thema nur mit andeutenden Worten, als über einen ihnen selbst geheimnisvollen Vorgang. So z. B. Beethoven: „Sie werden mich fragen, woher ich meine Ideen nehme? Das vermag ich mit Zuverläßigkeit nicht zu sagen; sie kommen ungerufen, mittelbar, unmittelbar, ich könnte sie mit Händen greifen, in der freien Natur, im Walde, auf Spaziergängen, in der Stille der Nacht, am frühen Morgen, angeregt durch Stimmungen, die sich bei dem Dichter in Worte, bei mir in Töne umsetzen, klingen, brausen, stürmen, bis sie endlich in Noten vor mir stehen." — In diesen Worten ist lediglich ein dichterischer Vorgang beschrieben, nämlich: wie sich künstlerische Ideen verdichten bis zu einem für den nichtkünstlerischen Menschen unfaßbaren Grad. Irgend eine psychologische Definition des künstlerischen Schaffens ist damit nicht im entferntesten gegeben. Das Geheimnisvolle des künstlerischen Produzierens liegt eben gerade in der Gestaltung einer ungeformten, unsichtbaren Welt. Wir wissen von Richard Wagner, daß er von den leeren Quinten im ersten Satz der neunten Symphonie Beethovens so angeregt wurde, daß sie ihm schließlich im Traume leibhaftig erschienen.

Immer wieder erhebt sich die Frage: Wie weit deckt sich ein geniales Werk mit den empirischen Erlebnissen seines Schöpfers? Steht er überhaupt in einem Zusammenhang mit diesen? — Als Ausläufer der materialistischen Epoche der achtziger und neunziger Jahre hat sich eine Betrachtungsweise herausgebildet, die unter dem Namen Psychoanalyse bekannt ist. Diese Forschungsart macht es sich insofern leicht, als sie alles auf ein paar psychische Grundkomplexe reduziert. Das geheimnisvollste Kunstwerk wird so zu einer simplen, beinahe mathematischen Gleichung. Was ist über „Hamlet" nicht alles geschrieben worden! Wie oft ist die Frage erhoben worden: Wie weit ist Hamlet Shakespeare, wie weit einfach ein objektives Symbol? Die Psychoanalyse hat sofort den Schlüssel zur Hand: Hamlet hat einen „Mutterkomplex";

d. h. er liebt ſeine Mutter und iſt darum eiferſüchtig auf Claudius. Da wird auch wohl Shakeſpeare an demſelben „Komplex" gelitten haben. Natürlich iſt „Oedipus" und manches andere der größten Kunſtwerke nach derſelben Formel zu analyſieren. Ein Glück, daß man von dem Leben dieſer Künſtler nicht allzuviel und nichts genaues weiß! Bei Wagner iſt das anders, und ſo hat denn auch die Pſychoanalyſe mit beſonderer Vorliebe bei dieſem Künſtler ihre Forſchungen angeſtellt. Grundkomplex bei Wagner: Das Dreieck Richard, Mutter, Stiefvater Geyer, auf den der kleine Richard (angeblich) ungeheuer eiferſüchtig iſt. In ſeinem ganzen Schaffen kann man nun dieſes Dreieck wiederkehren ſehen; z. B. Erik, Senta, Holländer; Wolfram, Eliſabeth, Tannhäuſer; Telramund, Elſa, Lohengrin; Hunding, Sieglinde, Siegmund. — Aber auch im Leben wirkt ſich dieſer urſprüngliche Komplex aus: Weſendonk, Mathilde, Richard Wagner, Bülow, Coſima, Richard Wagner. Für den oberflächlich Hinblickenden hat dieſe Zuſammenſtellung etwas ſehr überzeugendes und ſcheinbar geht ihm dadurch mit einem Schlage der Gedankengehalt der Werke Richard Wagners im Lichte der Pſychoanalyſe auf! — Forſche er nur weiter. Er wird bei Leonardo und Michelangelo ähnliche Komplexe finden. Wie einfach iſt alſo das Verhältnis des Künſtlers zum Werk! Die größten Kunſtwerke ſind auf ein paar ganz gewöhnliche, mehr oder weniger „ſublimierte", pſychiſche Konflikte zurückzuführen. Wir wiſſen jetzt plötzlich, warum ſich Hamlet von Ophelia abwendet; warum immer ein auftauchender Held in Wagners Werken die Einheit zwiſchen einem Paar zerſtört. Wir wiſſen nun auch, warum Leonardo nicht geheiratet hat, — denn er war ſein ganzes Leben lang innerlich an ſeine Mutter gebunden. Wie liegt doch die Tragik des Lebens auf der Oberfläche! Wie wäre das Leben harmoniſch, wenn dieſe von der Pſychoanalyſe entdeckten Grundkomplexe aus der Welt geſchafft würden! In Wirklichkeit hat das Leben doch gar keine Höhe und Tiefe! — So ungefähr ſind die Gedankengänge und Folgerungen dieſer Richtung.

Jedem Tieferblickenden kann es nicht entgehen, daß eine ſolche Betrachtungsweiſe das Kunſtwerk, den Künſtler und das Leben vergewaltigt. Es ſteckt darin ein flacher Rationalismus wie er nicht ungünſtiger und gefährlicher gedacht werden kann. Das Geheimnis ſoll aus dem Leben verſchwinden! Die leuchtendſten Erſcheinungen des Geiſtes werden in die Maulwurfsgänge einer rationaliſtiſchen und intellektualiſtiſchen Betrachtungsweiſe gezerrt.

Alle genialen Künſtler — ohne Ausnahme — haben aber ihr Schaffen als etwas Geheimnisvolles erlebt. Alle haben die Annahme von ſich gewieſen, daß künſtleriſches Schaffen einfach eine Umſetzung empiriſcher Erlebniſſe in künſtleriſche bedeute. Wäre dem ſo, ſo müßten die am weiteſten gereiſten Künſtler auch die produktivſten ſein. Wie armſelig wäre dann ein Beethoven dran! Und warum haben alle großen Künſtler die Einſamkeit als Bedingung für ſchöpferiſches Wirken geprieſen? Warum haben ſie ſich als Werkzeug empfunden? Warum ſprechen ſie von Eingebung, von Viſionen?

Schopenhauer hat ſein ganzes Leben hindurch immer wieder die Frage aufgeworfen, auf welcher Ebene ſich Subjekt und Objekt im Menſchen treffen. Immer wieder hat er auf die geheimnisvolle Verbindung von Perſönlichem und Überperſönlichem im Menſchen hingewieſen. Wäre dies Rätſel gelöſt, dann wäre auch das Rätſel der Sphynx offenbart. D i e ſ e s G e h e i m n i s i ſt a u c h d a s G e h e i m n i s d e s k ü n ſt l e r i ſ c h e n S c h a f f e n s. Eine objektive unſichtbare Welt verbindet ſich im künſtleriſchen Schaffensprozeß mit der perſönlichen des Schaffenden. Weder ſchafft der geniale Künſtler aus ſeinem empiriſchen Erleben heraus: dann wäre er Naturaliſt; noch iſt er mit ſeiner Perſönlichkeit unbeteiligt an ſeinem Werk, wie der Begriff „Eingebung" es vielleicht glauben ließe. Verfolgen wir die Werke eines großen Künſtlers in der zeitlichen Folge ihres Entſtehens, dann bemerken wir, wie ſie beſtändig weiter und tiefer werden in Bezug auf die Erfaſſung des Lebens und des Menſchen. Dieſe Vertiefung entſpricht natürlich einer Vertiefung des Charakters, einer Erweiterung der Perſönlichkeit. Zugleich wird die formale Prägung immer ſchärfer und beſtimmter. Auch daraus können wir auf eine Feſtigung des Charakters, auf ein Sichſelberfinden des Künſtlers ſchließen. — Unverändert bleibt aber im Weſentlichen der G e h a l t. Immer iſt die Tragödie des Daſeins, der

ewige Gegensatz zwischen Höhe und Tiefe, Wirklichkeit und Vollendung, der ewigen Spaltung der Persönlichkeit in zwei Seelen der Vorwurf zu dem Werke.

So vertieft sich die Eingebung, d. h. die überpersönliche Einsicht in das Leben in dem Grade, als der Künstler als Charakter wächst, sich vertieft und läutert. Wächst doch in dem Maße, als der Mensch sich über das Physische erhebt, die Fähigkeit, das Geistige in sich aufzunehmen. Man wird z. B. von einem brutalen sinnlichen Menschen nicht verlangen können, daß er einen Sonnenuntergang gleichnishaft und immateriell erlebe. Alle Erkenntnis, alle Einwirkung der unsichtbaren geistigen Welt ist an die Persönlichkeit und ihre innere Entwicklungsstufe gebunden. Die Arbeit des Künstlers ist also im Wesentlichen — eine Arbeit an sich selber. Je tiefer er sich der geistigen Welt aufschließt, umso tiefer schließt sie sich ihm auf, umso großartiger und erschütternder werden seine künstlerischen Visionen. —

Es gibt darum nichts Törichteres als den Künstler vom Menschen zu trennen. „Die Absonderung des Künstlers vom Menschen ist ebenso gedankenlos, wie die Absonderung der Seele vom Leibe; nie konnte ein Künstler geliebt, nie seine Kunst begriffen werden, ohne daß er — mindestens unbewußt und unwillkürlich — auch als Mensch geliebt, und mit seiner Kunst auch sein Leben verstanden wurde." (Richard Wagner.) Viele sogenannte Künstler leugnen jeden Zusammenhang von Künstlertum und Charakter. Viele verwechseln Künstlertum mit Bohème, ohne zu erkennen, daß Philistertum und Bohème auf derselben mittleren Ebene liegen.

Freilich bedeutet geistiges Schauen allein nicht Künstlertum. Es hat ja auch Propheten gegeben, die von inneren Gesichten bedrängt wurden, die denen der größten Künstler ebenbürtig sind. Das geistig Geschaute zu formen, ihm einen Leib zu geben, vermag nur die gestaltende Hand des Kunstschöpfers. Diese Fähigkeit ist eine Gnade, sie kann nicht errungen werden. Und doch ist sie nicht mehr, als was das Werkzeug dem Arbeiter bedeutet. Ist die unmittelbare künstlerische Begabung nicht mit einem großen Geist, einem ungewöhnlichen Charakter verbunden, so bedeutet sie imgrunde noch gar nichts. Es gibt Virtuosen, die eine erstaunliche Begabung haben, die größer sein kann als die eines Genies. — Aber jedes Erbe will erworben sein, soll der Mensch es wirklich besitzen. Begabung ist an und für sich noch nichts Schöpferisches. Der Virtuose ist kein schöpferischer Mensch. Schöpferisch ist alles im Leben, was den Menschen über sich selbst hinausführt. Der geniale Künstler lebt in seinem Schaffen außer sich, weil er eine geistige Welt zur Gestaltung bringt, die über ihm selbst steht, die sich ihm ohne sein Zutun offenbart. Seine Persönlichkeit ist nur soweit am Werke beteiligt, als er sich — im Kampfe mit sich selbst und seinen Dämonen — die Fähigkeit errungen hat, jene Offenbarungen wahrzunehmen. Sein Geist läßt je nach dem Grade der eigenen Erleuchtung das von oben in ihn einströmende Licht durch. Sein Verhältnis zur unsichtbaren Welt, zum Göttlichen, bestimmt die Größe und Erhabenheit seines Werkes. Dieses Verhältnis ist von seinem Charakter abhängig.

Wie weit ist also Hamlet Shakespeare selber? Wie weit ist Wagner Tristan oder Parsifal? — Wie weit haben persönliche Erlebnisse bestimmenden Einfluß auf diese Kunstwerke gehabt? Nur soweit, als sie die Erkenntnis ihres Schöpfers in diese Sphäre des Erlebens lenkten, als sie die Seele dermaßen erschütterten, daß der ganze Mensch zu der objektiven Erfassung der dem Werke eigenen geistigen Sphäre kam. Die Seele des genialen Künstlers gleicht einem Acker, in dem eine unsichtbare göttliche Hand ihre Samen streut. Die empirischen Erlebnisse des Künstlers aber, welche die inneren Erschütterungen mit sich bringen, pflügen diesen Acker, während die Erfahrungen und Erkenntnisse, die er sich sammelt, Licht und Regen gleichen, die die Samenkörner zum Keimen bringen. Die Ernte selber entspricht der von dem unsichtbaren Sämann gesäten Saat, wenn sie auch die Besonderheit des Bodens, aus dem sie entsproß, nicht verleugnet. — Geheimnisvoll verbindet sich in jedem Schöpferakt Objekt und Subjekt. Niemals aber ist der Künstler selbst mit seinen Gestalten zu identifizieren. Das Geheimnis der Verschmelzung von persönlicher Erfahrung und überpersönlichem Schauen bleibt und entrückt das Verhältnis von Künstler zu Werk jeder wissenschaftlichen und intellektualistischen Forschung.

# Händel, England und wir.

Von Alfred Heuß, Gaschwitz b. Leipzig.

Kein Zweifel, die Engländer rücken von Händel, ihrem einstigen „größten Komponisten", zusehends und immer stärker ab. Es ist dies keine bloße Gegenwarts- und damit vorübergehende Erscheinung, sondern was wir heute und seit dem Krieg nur viel deutlicher sehen können, hat sich schon seit Jahrzehnten vorbereitet. Statt dessen ist die Kunst Bachs in stetigem Vordringen begriffen und dürfte heute bereits eine Stellung innehaben wie sie die Händelsche vor einem halben Jahrhundert hatte. Die Gründe für diese Wandlung sind sicherlich zahlreich und wohl nur Engländern klarer kenntlich, offensichtlich wird aber auch für uns, daß noch andere als nur solche künstlerischer Natur mitsprechen, und zwar auch — scheinbar verwunderlich bei dem selbstsicheren Engländer — ein verstärktes nationales Empfinden und Bewußtsein, also jene allgemeine, durch die ganze Welt gehende Erscheinung besonders seit dem Krieg. Klar deutlich wird dies in unserem Fall durch die Art, wie in England die Kunst von Händels größtem und unmittelbarem Vorgänger nicht nur studiert, gepflegt und hervorgehoben, sondern auch gegen die Händels ausgespielt wird und zwar in der ganz bestimmten Absicht, diese zu verkleinern, nämlich die Kunst Henry Purcells, unstreitig Englands größtem eigenem Komponisten. Schon vor oder vielmehr gerade vor dem Krieg haben hierin die Franzosen ihre Bundesgenossen kräftig unterstützt, ebenso wie sie damals — für den Franzosen ist und bleibt die Kunst und gerade die Musik immer auch eine politische Angelegenheit — die russische Musik in einer Weise pflegten, daß jedem Sehenden offenbar werden mußte, die Entente cordiale solle auch musikalisch besiegelt werden. Schon damals war der in Deutschland erst nach dem Krieg auftauchende Strawinsky für die Pariser durch seine Ballette ein großer Mann, wie auch eine ganz ausgeprägte Pflege Mussorgskys betrieben wurde. Und was Händel und Purcell betrifft, so erinnere ich mich noch des Berichts über den Londoner Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft mit seinen zahlreichen Aufführungen Purcellscher Werke, geschrieben von dem damaligen Vorsitzenden der Gesellschaft, dem im Kriege gefallenen Jules Ecorcheville, der nach länger ausgeführtem Vergleich triumphierend mit den Worten schloß: Was ist die Kunst Händels gegenüber der eines Purcell! Das war 1911 und konnte zu denken geben.

Derartige Vorkommnisse werden wieder lebendig, so man in dem diesjährigen Händel-Jahrbuch der Händelgesellschaft den an erster Stelle stehenden Aufsatz von Englands Musikforscher, Edward J. Dent, über „Englische Einflüsse bei Händel" möglichst aufmerksam liest. Man ist auch dem Herausgeber des Jahrbuchs, Dr. R. Steglich, sehr dankbar dafür, daß er diesen Aufsatz zugänglich gemacht, denn er erleuchtet die Situation auch denjenigen mit einem Schlage, die über Englands heutige Stellung zu Händel nicht Bescheid wissen. Eine wahrhaft englische Kühle spricht aus Dents Zeilen, die noch weit mehr aussagen, wird zwischen ihnen gelesen. Da hieße es etwa: Wir überlassen euch Händel voll und ganz und um so lieber, je mehr es uns gelingt, Purcell, diesen wahrhaft englischen Meister, an seine Stelle zu setzen. Mit vielleicht sogar überbetonter Nüchternheit wird zu erkennen gegeben, England verbinde eigentlich nichts innerlich mehr mit Händel und es sei recht bedauerlich, daß einige seiner Werke wie z. B. der „Messias" seinen Landsleuten noch viel zu sehr im Blute lägen. Das hindere sie daran, ein echt englisches Werk mit englischer Deklamation gegenüber der „plumpen" Händels zu erkennen. Mit einem Wort: Händel stehe einer echt englischen Musik nur im Wege. Dürften wir nicht gut daran tun, uns mit dem Aufsatz Dents etwas näher zu beschäftigen?

Dent richtet seinen Angriff auf Händel — denn von einem solchen darf geredet werden — auf einen Zentralpunkt vokalen Schaffens, auf die Deklamation, also die Behandlung der englischen Sprache von Seiten Händels und führt aus, daß dieser eigentlich während seines ganzen Lebens — was wir übrigens auch in Deutschland wußten — die englische Sprache nie wirklich

beherrscht habe, wenn auch in späterer Zeit besser als am Anfang seiner englischen Wirksamkeit. Ich möchte hier Dents ziemlich flüchtige und auf keinem eigentlichen Untergrund stehende Ausführungen doch wenigstens in kurzen Worten etwas ergänzen, da die Frage der Deklamation bei einem Musiker unmöglich ex abrupto behandelt werden kann. Es wird kaum von der Hand zu weisen sein, daß — denn hierüber darf sich nur ein feinhöriger Beherrscher seiner Muttersprache ein Urteil erlauben — daß Händel niemals in die eigentliche Seele der englischen Sprache gedrungen ist, ja, noch scheinbar mehr, daß ihm auch auffallende Deklamationsfehler unterlaufen sind, von denen manche, wie Dent berichtet, stillschweigend berichtigt worden seien. Richtige gesangliche Deklamation und seelisches Erleben einer Sprache — es hängt das mit der Belauschung der Wortmelodie zusammen — sind nun aber zwei recht verschiedene Gebiete, können es jedenfalls sein, wie die Praxis fortwährend zeigt. Es kann, vor allem einmal zu theoretischen Zwecken, der Satz aufgestellt werden: Es können Komponisten, die wirklich ein feines Gefühl für ihre Muttersprache besitzen und dieses in ihrer Gesangmusik dementsprechend bekunden, geradezu abenteuerliche Deklamationsfehler unterlaufen, während andere, bei denen das innere Sprachgefühl schwach entwickelt ist, hinsichtlich der Deklamation durchaus korrekt vorgehen und kaum jemals sich sichtliche Verstöße gegen diese zuschulden kommen lassen. Es spielt hier aber noch ungemein viel hinein, der Sinn für den Rhythmus der Sprache überhaupt und für dichterische Verse im Besonderen. Es muß Jemand wirklich eine Schule besonderer Art durchgemacht haben, um auf diesem Gebiet ein begründetes Urteil haben zu können, eine Schule allerdings, die es weder in Deutschlands ungezählten Konservatorien noch Universitäten gibt. Hier nur soviel, daß das Gefühl für die deutsche Sprache derart nachgelassen hat, daß sogenannte beste Komponisten etwa ein Deutsch komponieren, gerade auch auf dem empfindlichsten Gebiet, dem Lied, daß man oft tatsächlich meinen könnte, man habe es mit Erzeugnissen ausländischer Komponisten zu tun. Aber nochmals, die Frage ist, und natürlich besonders in den feineren Verzweigungen, in Einzelfällen oft sehr schwierig und ohne sicheren Untergrund überhaupt nicht zu behandeln. Vor ein paar Jahren sandte mir der unterdessen verstorbene Dr. Leopold Hirschberg einen längeren Aufsatz über grobe Deklamationsfehler gerade in den späteren Werken R. Wagners zu, der dann auch anderwärts erschienen ist, sodaß ich wohl davon sprechen darf. Die Angelegenheit war mir nicht neu, sofern ich selber schon vor Jahrzehnten auf derartige „Fehler" gestoßen war, mir darüber aber unterdessen Klarheit verschafft hatte. Der Kollege wußte und konnte, wie die Verhältnisse liegen, nichts davon wissen, daß erstens das Eingehen auf den Versrhythmus ganz besondere Verhältnisse in der Betonung schaffen kann, zweitens aber, daß gerade der spätere Wagner mit voller Absicht und zu besonderen Zwecken einem Wort, oft auch zweien hintereinander, eine weit stärkere Bedeutung gibt, als der Sinnakzent zu verlangen scheint. Mit dem gesunden Menschenverstand — und mit diesem arbeitete Hirschberg ganz richtig — läßt sich auf diesem Gebiet und zumal einem Richard Wagner gegenüber wirklich nicht immer auskommen, und da der common sense bei den Engländern eine noch größere Rolle spielt als bei uns, so wären auch bei Händel solche Deklamationsfehler, die den Sinn des Wortes angehen, erst genauer zu untersuchen, da Händel oft genug mit Dingen zu tun hat, die mit dem common sense der Engländer wirklich nichts zu tun haben und die sie bis heute nicht begriffen haben noch begreifen wollen, da sie eine schärfste Kritik gewisser Seiten englischen Wesens bedeuten.

Etwas anderes ist es mit der Hervorhebung völliger Nebensilben vor allem durch ein Melisma, was in der italienischen Musik Schritt auf Schritt vorkommt. Ist hierin Händel, den Dent — ich komme darauf noch besonders zu sprechen — selbst in den Chören zum vollständigen Italiener stempelt, den Italienern in seinen englischen Werken gefolgt? Ganz und gar nicht; hinsichtlich der Melismen - Coloraturen - gilt für Händel Akzent und Sinn, ich bin ganze Oratorien durchgegangen und habe sogar in „Esther", seinem ersten englischen Werk dieser Gattung, auch nicht einen einzigen Verstoß gegen diese Regel gefunden, im Gegenteil ist alles in schönster Ordnung, wie denn Händel auf diesem Gebiet ganz groß dasteht. Was allein der „Messias" an sinnvollsten und mannigfaltigsten Melismen bietet, steht selbst einem Bach gegenüber einzig da. Wenn nun

Dent (S. 7) sagt, Händel lasse ganz beliebig „irgendeinen konventionellen brillanten Lauf" los, „unbekümmert darum, ob die Worte zur Koloratur passen oder nicht", so mögen denn doch zuerst die allem nach in die Hunderte gehenden Stellen derartiger Wortbehandlung gezeigt werden, sollen sie nicht in die englische Rubrik „deutscher Kriegsgreuel" fallen. Geradezu lächerlich wird aber die englische Kritik, wenn es heißt, Purcell habe nur Worte wie „fly" und „praise" melismatisch behandelt, während Händel viel weiter gegangen sei. Ja, seit wann ist denn dieser englische Komponist, der für die europäische Musikgeschichte gerade so viel Bedeutung hatte, als Händel sich von ihm in Einigem beeinflussen ließ, Gesetz, nach dem sich andere Komponisten, vor allem aber Händel, zu richten haben? Fast will es so scheinen, denn auch in andern Fragen der Wortbehandlung wird Purcell als Muster hingestellt, Händel aber gemaßregelt. Wenn es da heißt, Purcell passe den musikalischen Satz dem englischen Satz an und er wiederhole ein Wort mitunter zwei- und dreimal, — was Händel eben nicht getan habe! —, so erlaubt sich Dent entweder schlechte Witze oder er verleugnet absichtlich besseres Wissen und stellt sich zugleich als Kenner der damaligen Musikverhältnisse ein trauriges Armutszeugnis aus. Das Wiederholen wichtiger Worte — bei Händel unzählige Male zu finden — ist nicht im geringsten eine Purcellsche Eigentümlichkeit, sondern geht, soweit sich Derartiges nicht bei jedem geistig dramatischen Komponisten von selbst einstellt, auf die venetianische Oper zurück, der Purcell, ein Menschenalter vor Händel schaffend, noch unmittelbar verpflichtet ist. Und daß Dent zwischen seinem englischen Obergott und dem verhaßten Deutschen keine Stilunterschiede kennt und kennen will, stellt ihn außerhalb einer nur der Wahrheit dienenden Wissenschaft und auf eine Seite, von der nachher noch zu reden sein wird. Der Sinn seiner ganzen Darlegungen über Händels Wortbehandlung ist der, daß Händel, abgesehen davon, daß er kein wirkliches musikalisches Englisch hätte schreiben können, als ganz untergeordneter geistiger Kopf beim Komponieren r e i n m u s i k a l i s c h vorgegangen sei, kaum wissend, was er eigentlich komponiere, die englischen Worte in seine italienisch konventionelle Musik „einzwängend". Und hier heißt es nun auch einige Worte unmittelbar an Deutschland richten. Daß Dent Händel — im Gegensatz zu einem Purcell — rein musikalisch aufzufassen wagt, daran ist die deutsche, auch von unsrer Musikwissenschaft approbierte Musikbetrachtung dieses heillosen Jahrzehnts zu einem sehr großen Teil schuld. Denn was tut der Engländer, der mit kühler Überlegenheit das klägliche deutsche Schauspiel vom rein musikalisch einzustampfenden Händel von seiner noch bei Vernunft gebliebenen Insel mitansah? Er schickt uns diesen geistgetöteten, rein musikalischen made-in-Germany-Händel frankiert zurück, für sich, für England Purcell reservierend, der gerade das ist, was Händel auf Grund unsrer tiefsinnigen Forschungen n i c h t ist: ein Komponist von Geist, der die ganze musikalische Gestaltung auch nach geistigen Gesichtspunkten regelte, dadurch und nur dadurch zum Meister werdend, tief unter sich den stammelnden Musikanten Händel lassend. Und wie so oft in diesem Jahrzehnt, unterschreibt Deutschland seine Schande eigenhändig, ohne geringsten Vorbehalt lassen wir einen unsrer größten, mithin auch geistigsten Meister in unsern eigenen Blättern zu einem sinnloses Zeug schreibenden, stumpfen und dumpfen Musikanten machen. Und ohne Wimperzucken! Es ist ein Elend gerade mit dem gebildeten und wissenschaftlichen Deutschland, und regten sich nicht gottlob andere Kräfte, wir wären verloren wie etwa Karthago nach Hannibals Verbannung.

Nur nach e i n e r Seite hin haben wir Dent, den wir aber doch bereits mit Mister anzureden genötigt sind — aus Gründen wissenschaftlicher Ehre nach deutschen Begriffen —, noch zu folgen. Er schreibt, und zwar nicht nur einmal, mit kaltblütigster Miene, daß Händel, „ob in seinen Rezitativen, in seinen Arien oder sogar in s e i n e n C h ö r e n, g a n z I t a l i e n e r" (von mir gesperrt) geblieben sei, wobei, und das ist natürlich wichtig, unter damaligem italienischen Stil so ziemlich das K o n v e n t i o n e l l s t e verstanden wird, was sich darunter in der Musik verstehen läßt, nämlich so eine Art „Juristenlatein" jenseits alles Lebens. Hier wird die Angelegenheit nicht nur „englisch" — hierüber dann später —, sondern im allgemein europäischen Sinn unsagbar läppisch, dies auch deshalb, weil ausgerechnet ein musikwissenschaft-

licher Vertreter derjenigen Nation, die gerade in der in Frage ſtehenden, den Stil des 17. Jahrhunderts ausgleichenden Zeit nicht einen einzigen Komponiſten aufweiſt, der ſo viel zu leiſten vermochte wie jeder zweite deutſche Kantor oder der Hinterſte der dreihundert italieniſchen Komponiſten, weil ausgerechnet der muſikwiſſenſchaftliche Vertreter eines damals muſikaliſch ausgemergelten Landes die ganze damalige, blühende italieniſche Muſik, mit Händel an der Spitze, als k o n v e n t i o n e l l bezeichnet! Darüber iſt weiter kein Wort zu verlieren, denn nach wie vor bleibt Händel in ſeiner Art und trotz wiederkehrender Wendungen von allen großen Tonmeiſtern der freieſte und erſtaunlich großartigſte. Für den haſſenden Mr. Dent iſt aber bei Händel ſozuſagen alles konventionell — der Ausdruck dürfte etwa ſechsmal wiederkehren —, Form, Harmonik, Kontrapunkt und Koloraturen und was weiß ich nicht alles. Einmal wird uns ſogar ein unmittelbares Beiſpiel gegeben, die berühmte, durch Jahrhunderte hindurch in aller Köſtlichkeit wirkende Flöten-Nachtigallen-Arie aus „L'Allegro", das in jeder Beziehung bedeutendſte Nachtigallenſtück der ganzen Literatur, von einem Reichtum in ſeiner großen Ausdehnung, daß tatſächlich jeder Takt etwas Neues bringt. In einem Werk Purcells findet nun Mr. Dent ein paar ganz reizvolle Nachtigallentakte — wir kennen ſie und würden ſie am liebſten mitteilen —, flugs wird verglichen, Ergebnis: „Neben der w a h r e n Nachtigall Purcells nimmt ſich die Händelſche wie die m e ch a n i ſ ch e in Anderſens bekanntem Märchen aus." Alſo, Händel auch ein Mechanicus! Reizend, aber, wie geſagt, unſagbar läppiſch und vor allem auch „engliſch".

Wir wollten aber vor allem die ganz neue Botſchaft ins Auge faſſen, daß Händel ſelbſt in ſeinen Chören Italiener geweſen ſei. Es iſt anzunehmen, daß ein deutſcher Konſervatoriſt, ſo er in ſeiner Abgangsprüfung derartige Antworten gäbe, durchfiele. Händel mit ſeinem ungeheuren, von keinem Meiſter jemals erreichten Reichtum an Chorformen und ſeiner auf dieſem Gebiet einzig daſtehenden Originalität glattweg ein Italiener, ausgerechnet hier ein Ausdruck jenes Landes, das gerade auf dieſem Gebiet die Verbindung mit der friſch pulſierenden Entwicklung nahezu gelöſt hatte. Sicher, auch hier verdankt Händel Italien, und zwar ſeinem römiſchen Aufenthalt, manches, die ganzen Länderſtile haben aber zu dieſer ungeheuren Mannigfaltigkeit beigetragen, vor allem zunächſt Deutſchland, dem ja Händel überhaupt die ſichere Grundlage ſeines Könnens verdankt. Er verdankt ihn auch wohl hinſichtlich der dramatiſchen Chöre, die Mr. Dent Händels Kenntnis Purcellſcher Theaterchöre zuſchreibt. Schon in Halle ſind dem jungen Händel gewiſſe dramatiſche Kantaten Zachows — vgl. Nr. 4, Ruhe, Friede, Freud und Wonne —, die wieder in unmittelbarer Verbindung mit den dramatiſchen „Abendmuſiken" Buxtehudes ſtehen, bekannt geworden; er dürfte ſich in ſolchen dramatiſchen Werken ſogar verſucht haben. Händels Chöre italieniſch! Das iſt mindeſtens ſo grotesk, als ſagte man, Haydn ſei ein italieniſcher Sinfoniker geweſen.

Der nun all dieſe Anſichten vom Weſen der Händelſchen Kunſt mit der ſelbſtverſtändlichſten Sicherheit der Welt aufſtellt, iſt kein zufälliger Engländer, ſondern der erſte muſikwiſſenſchaftliche Vertreter dieſes Landes, in der geſamten Muſikwelt noch beſonders ſichtbar als Vorſitzender der Internationalen Geſellſchaft für Neue Muſik. Wir betonen nun ausdrücklich, daß wir Mr. Dent für ſeine, auch das übrige heutige England kennzeichnende, Stellungnahme zu Händel überaus dankbar ſind. Denn nichts beſſer als Klarheit in wichtigen Fragen. Nur haben wir unſeren deutſchen Leſern nunmehr auch zu erklären, wie ſelbſt ein Mann der Wiſſenſchaft in England es fertig bringen kann, ſein wiſſenſchaftliches Gewiſſen an den Nagel zu hängen und mit unreinlichen Waffen zu kämpfen. Daran, daß England von Händel abrückt und andere Götter ſucht und vielleicht auch findet, iſt gar nichts auszuſetzen, ſo wichtig die Frage für England ſelbſt iſt und mit ſeiner heutigen Entwicklung zuſammenhängt. Lakoniſch heißt es auch in einer meiner lange vor Kenntnis dieſes Aufſatzes gemachten Aufzeichnungen: „In England tritt Händel gegenüber Bach immer mehr zurück. Das beſcheinigt Englands Niedergang auf einem ſehr reinlichen Gebiet." Tatſächlich macht heute England, wie auch beſte Kenner urteilen, eine ſchwere Wandlung durch, d. h. es muß eine ſolche durchmachen, um den kommenden Aufgaben gewachſen zu ſein, und wenn es ausgerechnet jetzt denjenigen großen Mu-



Johann Vesque von Püttlingen

(genannt Johann Hoven)

Nach einer Litographie von Kriehuber 1838



Dr. Rudolf Bode

Geboren am 3. Februar 1881

ſiker verabſchiedet, der wie kein anderer einen beſten Teil ſeines Weſens verkörperte, ſo ſpricht dieſe, zu allemhin häßlich betriebene Verabſchiedung, Bände. Als ob ein ſo beſonderes Volk wie die Engländer einen Händel nur ſo mit Bach — eine entſcheidende Rolle kann ja Purcell niemals ſpielen — vertauſchen könnte, ſo es ſich auch um noch Tieferes und Wichtigeres als eine nur muſikaliſche Angelegenheit handeln ſoll! Und Händel bedeutete einem früheren, ſtarken England unendlich mehr, den tieferen Köpfen bewußt, den anderen inſtinktmäßig. Wie bezeichnend nun, daß ſelbſt ein erſter engliſcher Muſikfachmann auch nicht ein Wort davon ſpricht, daß der eigentliche und ganz große Einfluß Englands auf Händel in Dingen beſtand, die unmittelbar mit Muſik nicht das Geringſte zu tun hatten! Und ſo wird's denn ſchon heißen müſſen: Mit Händel — Händel auch als Symbol genommen — gibt das heutige England einen Teil ſeines beſten früheren Weſens preis. Verabſchiedet, abgeſtoßen wird aber nur, was ſich innerlich erledigt hat, woraus alſo zu ſchließen iſt, daß Händel ſeine eigentliche Rolle für das heutige und kommende England ausgeſpielt hat. Nun, das ſind engliſche Angelegenheiten, die uns nicht weiter zu kümmern brauchen.

Die Art aber, wie Händel vom heutigen England abgeſtoßen wird, iſt für uns durchaus nicht gleichgültig, ſondern, weil ſie typiſch engliſch iſt und ſich auf einem ſo reinlichen Gebiet wie dem der Kunſt vollzieht, ungemein lehrreich. Keine Entſtellung, keine Verdrehung ſicherſter Tatbeſtände ſcheut der Engländer, ſo er den beſtimmten Zweck verfolgt, einen Gegner zu vernichten, und für Mr. Dent iſt Händel zu einem Gegner, zu einem Feind geworden, weil er immer noch ſeinem Purcell im Wege ſteht, der den Vorzug hat, engliſches Vollblut zu ſein. Der engliſche Horizont iſt bereits zu klein geworden, um einen Meiſter neben dem anderen offenen Blicks betrachten zu können, es heißt nunmehr: Purcell oder Händel, und natürlich muß der Erſtere Sieger werden. Alſo iſt dieſer der gotterleuchtete Held, die wahre Nachtigall, jener aber eine mechaniſche, zugleich aber ein plumper Deutſcher, der vor zweihundert Jahren die Unverſchämtheit beſaß, England zu beſiegen, indem er es zur Anerkennung ſeiner Kunſt zwang. Die früheren, geiſtig freieren Engländer ließen ſich dies um ſo weniger anfechten, als ſie klar erkannten, wieviel Entſcheidendes von ihrem Weſen in Händels Muſik ſteckte, die jetzigen, nationaliſtiſch aufgeſchreckten und kleiner gewordenen Engländer wurmt es aber und mit ihrem beſchränkt gewordenen Blick ſehen ſie nur mehr, was nicht engliſch an Händel iſt. Einem als Feind angeſehenen Händel gegenüber, den man los ſein möchte, wird nun die engliſche Methode der Verleumdung angewendet, wie ſie wenigſtens den nicht ganz vergeßlichen und vor England nicht bereits wieder auf den Knien rutſchenden Deutſchen in lebendigſter Erinnerung iſt. Mr. Dent dürfte auch die ganz gleiche Antwort geben wie jene Engländer, die, befragt, wie ſie es denn mit ihrem Gewiſſen vereinigen könnten, die ſcheußlichſten Kriegsgreuel von Seiten deutſcher Soldaten glattweg zu erfinden, verwundert ſagten: „Was ſoll's denn? Wir lebten doch im Krieg und da iſt's doch ſelbſtverſtändlich, daß der Feind verleumdet wird." Für uns, die wir vollkommen anders fühlen, kommt es einzig darauf an, den Engländer ſo zu ſehen, wie er iſt. Nach deutſchen Anſchauungen hätte ein Dr. Dent ſeine wiſſenſchaftliche Ehre verſpielt, der Engländer würde fragen: Aber wieſo denn? Er tat nur, was wir gegebenen Falls alle tun.

Und da ſich's um ein Erkennen dieſer Seite engliſchen Weſens handelt, ſo möchte ich denn doch noch kurz an einem Beiſpiel zeigen, wie Händel ſeine Engländer auf dieſem Gebiet ſcharf genug erkannt hat. Da ſpielt in der „Deborah" eine Frauensperſon mit Namen Jael — alles übrigens genau altteſtamentariſch — inſofern die Hauptrolle, als ſie es iſt, die den feindlichen Feldherrn beſeitigt. Sie tut's auf eine für deutſches Empfinden ſcheußliche Weiſe, indem ſie ihm in ihrem Hauſe während des Schlafes einen Nagel durch die Stirne ſchlägt. Der engliſche Textverfaſſer Humpprey preiſt ſie darob auch in den allerhöchſten Tönen. Und Händel in ſeiner germaniſchen Auffaſſung der Unverletzbarkeit der Gaſtfreundſchaft und inſtinktiver Abneigung vor feigem Meuchelmord, was tut er? Er zeichnet Jael als ſcheußliches Weib, bar jeder Menſchlichkeit, d. h. Tonalität! Ihr Larghetto im zweiten Akt: O wie jauchzet die Bruſt (2. Akt, S. 166 der Geſamtausgabe) iſt inſtrumental ein greulich diſſonierendes Stück, das jeder Harmonik ſpottet. Wenn die Engländer das Stück damals und bis heute nicht erkannt haben,

ſo liegt's an den äußeren wie inneren Ohren, wie auch anzunehmen iſt, daß Purcell in einem ſolchen Fall mit wahrhaft engliſchen Harmonien gearbeitet hätte. Und ſo haben die heutigen, nervöſer gewordenen Engländer ja auch ſchließlich von ihrem Standpunkt ganz recht, ihren großen Kritiker zu verbannen! Wie für uns aber die Erkenntnis noch viel wichtiger ſein dürfte, daß ein Händel ſeine Engländer ſchon vor 200 Jahren in ſolchen doch recht weſentlichen Charaktereigenſchaften erkannt hat, die nur allzuviele Deutſche, trotz Krieg und Nachkrieg, mit ihren verſchleierten Augen immer noch nicht ſehen und ſtatt deſſen lieber von engliſcher Heldenverehrung u. dgl. phantaſieren. Wir kommen da wirklich nicht vorwärts. Heute gilt's, die Nachbarvölker in ihrem Für und Wider erkennen zu lernen und ſich im Verkehr darnach zu richten. Und wenn die heutigen Engländer Händel verbannen, weil er ihnen zu deutſch, zu wenig engliſch iſt, ſo ſoll uns dies ſogar ganz lieb ſein, vor allem unter der Vorausſetzung, daß wir um ſo klarer erkennen, wie notwendig Händel für ein künftiges Deutſchland iſt. Nach dem Krieg ſchrieb ein geſcheiter Mann: Schließlich haben die Engländer mit ihrem „Meſſias" die Deutſchen mit ihrer „Matthäuspaſſion" doch noch beſiegt. Was hinter einem derartigen Ausſpruch ſteckt, ſei bei dieſer Gelegenheit nicht ausgeführt, um ſo mehr möchten wir aber unſern deutſchen Leſern ans Herz legen, recht nachdrücklich darüber nachzudenken. Denn ungeheuer viel iſt mit Händel und der von ihm vertretenen Weltanſchauung für die Entwicklung unſeres Weſens verbunden.

# Albert Lortzing: Drei unbekannte Briefe.

Zum 80. Todestage Lortzings.

Von Georg Richard Kruſe, Berlin-Lichterfelde.

Am 3. November 1833 hatte Lortzing, von Detmold kommend, ſein Wiederengagement bei Direktor Ringelhardt am Leipziger (alten) Stadttheater angetreten. Er ſpielte ſeine übliche Gaſtſpielrolle, den Carl v. Ruf in dem Beckſchen Luſtſpiel „Die Schachmaſchine". Seine Frau, Roſine, zum Unterſchied von der Mutter als „Mad. Lortzing die Jüngere" angekündigt, trat zwei Wochen ſpäter als Camilla in Houwalds Trauerſpiel „Das Bild" auf. Den erſten Erfolg als ſchaffender Künſtler hatte Lortzing am 13. Januar 1834 mit der Aufführung ſeines Liederſpiels „Der Pole und ſein Kind" zu verzeichnen, in dem er ſelbſt die Hauptrolle des Janicky ſpielte und ſang und ſich der damals noch ſeltenen Ehre des Hervorrufs erfreuen konnte. Sehr bald wurde er als Darſteller wie auch als guter Geſellſchafter in allen Kreiſen beliebt. In ſolcher Stimmung ſchreibt er an einen Detmolder Kollegen:

I.

Leipzig den 10ten Mai 1834.

Mein lieber Süerßen!

Beikommend empfangen Sie die gewünſchten Nos. der allgem. Theaterchronik, aber von jeder nur zwei Exempl. Der Secretair Lorenz konnte mir nicht mehrere geben indem er meynte, er müßte ſonſt vier Jahrgänge unbrauchbar machen, ich will wünſchen, daß Ihnen mit dieſen wenigen Exempl. gedient ſeyn möge. Über die in jenen Blättern beſprochene Sache ſelbſt habe ich mich bereits gegen Pichler und Elzner ausgelaſſen und ſind die Anſtifter zu nichtswürdig, als ſie noch einmal zu erörtern. Nur eines bleibt mir unerklärbar, daß dieſer Schuftenſtreich ſo wenig beſtraft worden. Wegjagen auf der Stelle ſolche Halunken! Ich bedaure von Herzen, daß der Ärger auch noch Ihrer Geſundheit nachtheilig war und werden Sie hoffentlich jetzt vollkommen wohl ſeyn. Für Ihre Bemühungen hinſichtlich meiner Geldangelegenheit ſage ich Ihnen den verbindlichſten Dank; anbei erfolgt der unterſchriebene Wechſel. — O Ihr Glücklichen, bald beginnen Eure Ferien — aber auch wieder, ihr armen Leute, denn Ihr müßt bald wieder einpacken und reiſen und ich darf geſtehen, daß ich mich

jedesmal glücklich preise, sobald meine vormalige Reisezeit heranrückt. Demohngeachtet zieht es mich, obwohl ich volle Ursache habe, hier zufrieden zu seyn, noch immer sehr nach jener Gegend und glaube ich, daß nur die Zeit dieses Sehnen stillen wird. — Meinen guten Elzner grüßen Sie herzlich so wie Pichler's, Meyer, Ihre liebe Frau nicht zu vergeßen. Ersterem haben Sie die Güte zu sagen, daß ich täglich auf einen Brief von ihm warte, um einmal wieder recht viel Neues von dort zu hören. Dürfte ich nur zuweilen ein Mäuschen seyn, wenn Fries und Schäfer (was, so wie ich beide kenne, täglich geschehen muß) sich in den Haaren liegen.

Nun, lieber guter Süerßen, empfangen Sie nochmals meinen innigen Dank für so viele gefällige Dienstleistungen und nehmen Sie Versicherung, daß Sie jeder Zeit rechnen können auf die Bereitwilligkeit

Ihres aufrichtigen Lortzing.

NB. Haben Sie die Güte, der Koch'schen Handlung, die sich so höchst artig gegen mich bewieß, meine Enpfehlung zu machen.

II.

Mein lieber Onkel!

Du wirst mich für einen sehr liederlichen Menschen halten, weil ich Deinen lieben Brief so lange unbeantwortet laße und alle Entschuldigungen wegen großer Beschäftigung u. s. w. zerfallen in nichts, wie auch sehr natürlich, drum gebe ich mir auch gar keine Mühe, derartiges vorzuschützen, denn so viel Zeit findet ein jeder, um einem werthen Anverwandten ein paar Zeilen zu schreiben; ich mache deshalb auch geduldig mein peccavi und füge weiter nichts hinzu, als daß ich ein sehr saumseeliger Beantworter aller Briefe bin, die nicht eine Geschäftsangelegenheit enthalten. Fürs Erste also, mein lieber Onkel, danke ich Dir für die innige Theilnahme, die Du am Tode meiner guten Mutter genommen hast. Die arme Frau hat noch viel leiden müßen. Ihr Leiden war Brustwassersucht. Sie starb gleich nach den ersten paar Monaten meines hiesigen Aufenthaltes und war dieser Umstand eben nicht geeignet, mich für Wien einzunehmen. Überhaupt muß es noch bedeutsam anders kommen, wenn es mir hier gefallen soll; mag es nun sein, daß die hiesigen Theaterverhältniße eben nicht die glänzendsten sind oder daß man sich überhaupt an die Lebensweise, den Ton der Leute in jeder Beziehung erst gewöhnen muß, oder weil man sich — nach einem so langen Aufenthalte an einem Orte (wie ich in Leipzig) in vorgerückteren Jahren vielleicht schwerer anschließt, genug — es muß sich noch vieles anders gestalten, wenn ich mich hier recht behaglich fühlen soll. Der musikalische Zustand ist ein höchst trauriger. Man schwärmt nur für Straußischen Walzer und italienische Musik, woher es auch kommt, daß die hiesigen Sänger eine deutsche Oper gar nicht mehr singen können. Die Umgebungen Wiens sind wundervoll, aber gar zu oft kann man sie eben — mit Familie wenigstens — auch nicht genießen, weil das Fahren theuer ist. Was meine Familie betrifft, so befindet sie sich wohl; meine zweite Tochter Caroline ist mit einem hiesigen jungen Kaufmann verlobt. Es ist dieselbe, welche einige theatralische Versuche gemacht hat, jedoch von der Idee, der Bühne anzugehören, wieder zurück gekommen ist, womit ich auch sehr einverstanden bin. Mein Sohn Theodor, jetzt im sechszehnten Jahre, besucht das hiesige polytechnische Institut, um sich zum Architekten auszubilden und läßt sein Fleiß und Eifer mich gutes hoffen. — Mit Genast, welcher hier mit sehr verdientem Beifall gastierte, habe ich leider nicht oft zusammen sein können, weil das Nest hier zu groß ist, um sich immer gleich zu finden. Nun wird er wohl wieder bei Euch angelangt sein — da doch Eure Vorstellungen wieder begonnen haben müßen. Ich bin selbst begierig über die Reformen, die dort vorgenommen werden. Es wird, wie überall, schwer sein, den sogenannten Sauerteig mit einmal auszufegen.

Eben, da ich Deinen lieben Brief revidire, lese ich, wie Du meiner ältesten Tochter freundlich gedenkst. Der junge Mann, mit dem sie damals im Brautstande lebte, hat sich — wäh-

rend wir in Wien waren — als ein Lump bewiesen und die Sache hat sich zerschlagen. — Den Herrn Dir. Hanschmann, der unserer so gütig gedacht, bitte ich Dich von mir und den Meinigen vielmals zu grüßen. Schließlich, mein lieber Onkel, bitte ich Dich noch, mir nicht übel zu deuten, daß ich Dir den Tod meiner seel. Mutter nicht direkt gemeldet; Du kennst meine weitverzweigte Familie, ich hatte also sehr viele Briefe zu schreiben und beauftragte daher die gute Caroline, Dir das traurige Ereigniß zu melden, was sie auch, wie Du schreibst, gleich gethan. Und so wolle der liebe Gott Dich denn ferner vor jedem siebenwöchentlichen Schnupfen bewahren, so wie überhaupt vor allen Unannehmlichkeiten im Leben, das ist der Wunsch von uns allen, die wir dich recht herzlich grüßen und dich bitten auch ferner unsrer freundlichst zu gedenken.

Dein Dich herzlich liebender Neffe

Wien, den 5ten Septbr. 1847. Albert Lortzing.

P. S. Diesen Brief wirst Du aus Leipzig erhalten. Ich expedire eben dahin.

Sr. Wohlgeboren Herrn Fr. Lortzing, pens. Hofschauspieler des Großherzgl. Hoftheaters in Weimar.

III.

Lieber Bruder!

Da Dein mir sehr werthes Schreiben keiner umgehenden Antwort bedurfte, so ist sie bis Dato unterblieben und nehme ich jetzt die Gelegenheit wahr, da sich ein Briefträger gefunden. Dieses ist Herr Schachner, Klaviervirtuose und Komponist aus Wien, welcher eine Reise über Weimar unternimmt und sich freut, Deine Bekanntschaft zu machen. — Mein in meinem vorigen Briefe ausgesprochenes Project betreffend, stehe ich nun auf dem Point mich für das Eine oder das Andere entscheiden zu müßen. Leider wirst Du mir aber keine Gewißheit geben können. Mein hiesiges Engagement ist am ersten September zu Ende, weil in Folge eines Zerwürfnißes meines Direktor's mit seiner Gattin, die ganze Oper entlaßen ist. Am Theater an der Wien soll fortan keine Oper mehr bestehen. Direktor Stöger hat die Josephstadt gepachtet und muß im September beginnen. Ob er eine Oper halten wird, ist noch unbestimmt aber wahrscheinlich — da sie hier (an der Wien) aufhört. Meiner langen Rede kurzer Sinn ist also, daß ich mit Stöger in Unterhandlung treten werde. Sollte ich mich nicht einigen (Stöger ist erst vorgestern nach längerer Abwesenheit wieder eingetroffen) so werde ich halt laviren und abwarten, was die Zeit bringt. Es ist eine heillose Zeit für's Theater — hier ist, seit der Erzherzog Johann eingezogen, alles ruhig und froher Hoffnung. Leider wirds aber nur von kurzer Dauer sein, da der nunmehrige Reichsverweser Wien verlaßen und in Francfurth leben will. Das Ministerium, welches alle Augenblicke neu gewählt wird, will ihn nicht fortlaßen oder — wenn er doch geht — abdanken. Verläßt er uns wirklich, dann dürften wir noch unruhige Auftritte zu erwarten haben, denn der Kaiser kommt nicht wieder und einen Andern von der Dynastie nimmt man nicht.

Das Kärnthnertor führte vor etlichen Tagen neu in Scene gesetzt die Hugenotten auf nach dem Original-Texte, und die Vorstellung dauerte von halb sieben bis halb zwölf. Das Burgtheater hat Ferien. Bei uns läßt ein Herr Carlschmidt sämtliche Romane dramatisiert los „ewige Jude" etc. etc. Im Carltheater macht ein neues Stück von Nestroy „Die Freiheit in Krähwinkel" volle Häuser. Gegenwärtig gastirt Pischeck bei uns. Deine Aufträge habe ich pünktlich besorgt mit Ausnahme der Grüße an Laroche und Löwe, welche mir beide bis jetzt noch nicht zu Gesichte gekommen sind. (Im großen Wien nichts Unglaubliches.)

Heute erhielt ich durch einen Herrn v. Milde einen Brief von meinem Onkel, der mich mit den politischen Vorfällen in Weimar bekannt macht. Auch für ihn werde ich bei der Gelegenheit eine Depesche anfertigen.

Alſo, lieber Bruder, ſollte ſich in der bewußten Angelegenheit etwas ereignet haben, ſo theile mir's mit. Zwar — daß würdeſt Du ohnedieß gethan haben, aber es wird noch nichts mitzutheilen ſein.

Mit herzlichen Grüßen Dir und den werthen Deinigen bleibe ich

Dein unveränderlicher Freund

Albert Lortzing.

P. S. Mein zukünftiger Herr Schwiegerſohn, ein Kaufmann Namens Krafft kam vorgeſtern von Leipzig zurück und iſt von allen meinen Freunden als zu meiner Verwandtſchaft gehörend aufgenommen worden, als ob er der Reichsverweſer ſelber wäre. O mein Leipzig bleibt halt — Leipzig! D. O.

Wien, den 20ten Juli 1848.

Se: Wohlgeboren Herrn Eduard Genaſt, Regiſseur
des Großhzgl. Hoftheaters
D. g. B. in Weimar.

Anmerkungen:

Die „Allgemeine Theater-Chronik", 1832 begründet in Leipzig von Ludwig v. Alvensleben (geb. 1800 zu Berlin), war damals die führende deutſche Theaterzeitſchrift.

Auguſt Pichler (1771—1856) war ſeit 1825 Direktor des neuerbauten Hoftheaters in Detmold, an dem Lortzing 1826—33 als Schauſpieler und Sänger wirkte, ehe er nach Leipzig kam. Da das Hoftheater auch Osnabrück, Münſter und Pyrmont bereiſte, war für die Mitglieder ein viermaliger Wohnungswechſel im Jahr nötig; darum bedauert Lortzing die „armen Leute", die immer wieder einpacken und reiſen müſſen, während er ſie anderſeits ihrer Ferien halber „Glückliche" nennt.

Elzner (Schauſpieler), Ludwig Schäfer (Sänger, ſpäter Theaterdirektor und Begründer einer Theaterſchule), Leonhard Fries (Baſſiſt; der erſte „Ali Paſcha" in Lortzings Erſtlingsoper, 1828) waren Mitglieder des Detmolder Theaters. Meyer, der Inhaber der Gaſtwirtſchaft, in der alle verkehrten.

Nachdem Lortzing in den Jahren 1837—42 ſechs ſeiner Opern: „Die beiden Schützen", „Zar und Zimmermann", „Caramo", „Hans Sachs", „Caſanova" und „Wildſchütz" in Leipzig zur Uraufführung gebracht hatte, wurde er nach Ringelhardts Rücktritt von der Direktion des Stadttheaters von dem neuen Leiter Dr. Chriſtian Schmidt als Kapellmeiſter angeſtellt. Nur ein Jahr — währenddeſſen er ſeine „Undine" auswärts zuerſt aufführen laſſen mußte — war er im Amte. Sein Vertrag wurde nicht erneuert, und erſt der Erfolg des „Waffenſchmied" in Wien verſchaffte ihm dort ſeit Herbſt 1846 bei Direktor Franz Pokorny die Kapellmeiſterſtelle am Theater an der Wien, die er auch nur allzukurze Zeit bekleiden ſollte, da die Direktion auf Grund der Revolution die Oper auflöſte. Aus dieſer Zeit ſtammen die folgenden Briefe. Der erſte iſt gerichtet an

Friedrich Lortzing, geb. 1778 zu Berlin. Er beſuchte die Zeichnen- und Bau-Akademie, ſpielte aber auch wie ſein Bruder auf Liebhaber-Bühnen und ging 1805 nach Lauchſtedt, wo er von Goethe für das Weimarer Theater verpflichtet wurde, dem er mit ſeiner Gattin, Beate Eltermann, bis zur Penſionierung angehörte. Seine Tochter Caroline ſpielte 1829 als Erſte in Weimar das Gretchen im „Fauſt". Lortzing war, ſeit er im Ruheſtand lebte (1837) hauptſächlich als Maler tätig und geſchätzt. Er ſtarb 1851, ſeinen Neffen Albert um zehn Monate überlebend, in Weimar.

Lortzings Mutter, Charlotte Seidel, geb. 1780 zu Berlin, ging 1811 mit ihrem Gatten Johann Gottlob Lortzing (1775—1841) zur Bühne und war bis zum Abgang ihres Sohnes am Leipziger Stadttheater im älteren Fache tätig. Sie ſtarb am 12. Dezember 1846 in Wien.

Johann Strauß, der Vater, der damalige Walzerkönig, 1804—59.

Eduard Franz Genaſt (1797—1866), berühmt als Sänger und Schauſpieler, war 1818—28 Mitglied des Leipziger Stadttheaters, danach in Weimar.

Lortzings Tochter Caroline (Lina), geb. 1828 zu Münſter, geſt. als Witwe Krafft zu München 1917; der Sohn Theodor, geb. 1831 zu Detmold, geſt. 1900 zu Berlin.

Rudolf Schachner, geb. 1821 zu München, gest. 1896 zu Reichenhall, trat auch in Leipzig als Pianist auf, lebte später als Lehrer in London und Wien. Außer Klavierwerken schrieb er auch ein Oratorium „Israels Rückkehr von Babylon".

Joh. August Stöger, Sänger und Direktor, 1791—1861.

Erzherzog Johann, geb. 1782 zu Florenz, 1848/49 Deutscher Reichsverweser, gest. 1859 zu Graz.

Der Kaiser Ferdinand I., geb. 1793, regierte 1835—48, starb 1875 zu Prag.

Kärntnertor, das damalige Hofopernhaus.

Joh. Nestroy, der Komiker, Possendichter und Direktor des Carl-Theaters, 1802—62.

Joh. Baptist Pischek, 1814 zu Mscheno geb., ausgezeichneter Baritonist am Stuttgarter Hoftheater, gest. 1873 zu Sigmaringen.

Karl v. Laroche (1794—1884) und Ludwig Löwe (1795—1871), die berühmten Schauspieler des Burgtheaters. Feodor v. Milde (1823—99), der Weimarer Baritonist, der mit seiner späteren Frau Rosa, geb. Agthe, in den Uraufführungen des „Lohengrin" und des „Barbier von Bagdad" die Partien sang.

Die „bewußte Angelegenheit" ist offenbar eine erhoffte Anstellung am Weimarer Theater, nachdem dort ein Wechsel des Intendanten eingetreten war. Wie alle Bemühungen Lortzings um eine Kapellmeisterstelle an einem Hoftheater, war auch diese vergeblich. Leipzig wurde wieder seine Zuflucht. Nachdem schon Ende 1847 seine Oper „Zum Großadmiral" dort wieder die Uraufführung erlebt hatte, brachte er an der ihm lieben und gewohnten Stätte 1849 auch sein letztes größeres Werk, die Märchenoper „Rolands Knappen" heraus, und der trotz der Ungunst der Zeit gute Erfolg führte zu einer neuen Anstellung bei Dir. Wirsing. Aus verletztem Ehrgefühl löste Lortzing nach wenigen Monaten vorschnell seinen Vertrag und mußte nun unter schwersten Sorgen wieder als Schauspieler gastieren gehen. Dazwischen komponierte er immer noch wieder Neues: ein Singspiel „Im Irrenhause" und seinen letzten Operneinakter „Die Opernprobe". Anfang Mai 1850 verließ Lortzing sein geliebtes Leipzig, wo er die glücklichste und erfolgreichste Zeit seines Lebens verbracht hatte, auf Nimmerwiedersehen. Die Kapellmeisterstelle am neuen Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater in Berlin (jetzt Deutsches Theater) bei 50 Taler Monatsgage brachte ihm wiederum Enttäuschungen und schwere Lebensorgen, von denen ihn ein plötzlicher Tod am 21. Januar 1851 erlöste.

# Im Romantikland des Volksliedes.

(Zum 100. Todestag Achim von Arnims am 21. Januar 1931.)

Von Paul Bülow, Lübeck.

Aus den Bestrebungen des Heidelberger Kreises im Zeitalter der deutschen Romantik, die der Wiedererweckung deutscher Vergangenheit und der Stärkung des vaterländischen Selbstvertrauens gewidmet war, ragt wohl einzig nur die Volksliedersammlung „Des Knaben Wunderhorn" als lebensvolles Denkmal in unsere Gegenwart hinein. Der zart besaiteten Künstlernatur Clemens Brentanos und dem von dessen Volksliedbegeisterung mitergriffenen Achim von Arnim verdanken wir die Sammlung jenes unschätzbaren Kulturgutes alter deutscher Lieder, deren Eigenart Arnim dem Freunde in einem Briefe vom Februar 1808 kennzeichnet: „Und darin liegt es, daß unser Wunderhorn etwas ward, was bis dahin noch nicht vorhanden. Die Menschen, die bis dahin hundert alte Lieder bloß als Merkwürdigkeit, als Sinnbilder einer andern Zeit hatten vorüberstreichen lassen, sahen sie auf einmal mit ihren eignen Worten verbunden."

Während der Frühlingswochen des Jahres 1805 waren die beiden Dichter, die sich vier Jahre zuvor zu einem schwärmerischen Freundschaftsbunde in der alten Musenstadt Göttingen zusammengefunden hatten, in der Neckarstadt vereint und widmeten sich dort im Zauberschein der Lenzpracht jener herrlichen Landschaft dem Werke ihrer Liebe und Freundschaft. Gerade

bei der Schöpfung dieser Volksliedersammlung grüßt uns das Bild einer Freundschaft und zeitweiligen literarischen Verbundenheit, wie sie inniger und fruchtbringender in der Geschichte der deutschen Dichtung wohl kaum noch ein zweites Mal vorgekommen sind. Welch wundersame Fügung ist es doch, die hell ins Leben blickende Persönlichkeit des damals vierunddreißigjährigen märkischen Edelmannes aus altem Geschlecht mit der weicheren, von behaglichem Lebensluxus verwöhnten Gestalt des um sieben Jahre älteren Frankfurter Patriziersohnes schaffensvereint am Wunderhorn des deutschen Volksliedes zu sehen. Ganz ihrer Wesensart entsprechend und sich darin aufs glücklichste ergänzend teilten sich die beiden „Liederbrüder" die Arbeit an ihrer Sammlung: Brentano, die vorwiegend wissenschaftlich gerichtete Natur, spürte insbesondere alten Bücherquellen, vergilbten Handschriften und Notenblättern auf Reisen durch Deutschland nach; Arnim, der an diesem Werk mehr schöpferische Geist, durchforschte Liederbücher alter Zeiten in der Schweiz, in England und Schottland und erlauschte den Volksgesang in Spinnstuben und auf Märkten, aus dem Munde alter Dienstboten und Handwerksburschen, so daß die wertvollen sangbaren Lieder der Sammlung sein Verdienst sind.

In einer gemeinsamen Wohnung im Wirtshause zum „Faulen Pelz" mit der prächtigen Fernsicht über die im lieblichsten Frühlingsschmucke prangende Stadt hin zu den Neckarufern und den abgestuften Weinbergen des aufragenden Heiligenberges wurden von den beiden Freunden die Schätze ihres Sammlerfleißes und Forschungsglückes gesichtet und zum ersten Bande des geplanten Gesamtwerkes vereinigt. Wie sagt doch Eichendorff von diesem Vereintsein am schöpferischen Werk ihrer Liebe: die beiden Männer erscheinen dann wie ein „seltsames Ehepaar, wovon der ruhige, mild-ernste Arnim den Mann, der ewig bewegliche Brentano den weiblichen Part machte." Ungemein rasch ging in diesen Wochen harmonischen Zusammenlebens die Arbeit des Zusammenstellens und Sichtens vonstatten. Nachdem die Freunde im Juli die vorbereitende Arbeit abgeschlossen hatten, konnte die Drucklegung beginnen. Im August schon verlassen beide Heidelberg: Brentano geht nach Wiesbaden zu einem Kuraufenthalt, und Arnim überwacht in Frankfurt den Druck des Goethe zugeeigneten ersten Bandes, der zur Michaelismesse 1805 erscheint. „Wären die deutschen Völker in einem einigen Geiste verbunden, sie bedürften dieser gedruckten Sammlungen nicht, die mündliche Überlieferung machte sie überflüssig; aber eben jetzt, wo der Rhein einen schönen Teil unsres alten Landes loslöst vom alten Stamm, andre Gegenden in kurzsichtiger Klugheit sich vereinzeln, da wird es notwendig, das zu bewahren und aufmunternd auf das zu wirken, was noch übrig ist, es in Lebensluft zu erhalten und zu verbinden" — so lautet Arnims markiger Weckruf der Ankündigung seiner Sammlung, die „ihrem Inhalte und ihrer Empfindung nach vielleicht den größten Teil deutscher Poesie" umschließt und „dem deutschen Gemüte wie eine schöne Geschichte erscheinen" wird, die zugleich wahr ist. In Kassel wurden dann die beiden anderen Teile zusammengestellt und im Herbst 1808 veröffentlicht. Inmitten der politischen Notzeit, welche die Arbeit an diesem Liederborn ihres Volkstums überschattete, empfanden die Freunde ihr Schaffen und Mühen um die Vollendung von „Des Knaben Wunderhorn" um so ernster als vaterländisches Pflichtgebot. Die Herausgabe des vierten und letzten Teiles erfolgte erst im Jahre 1854 durch Ludwig Erk, dem Arnims Witwe Bettina den handschriftlichen Nachlaß ihres Mannes anvertraut hatte.

Zwischen Kleingezänk, pedantischem Tadel oder gar feindseligem Angriff bedeutet den Freunden Goethes anerkennender Zuruf der erfolgreichste Widerhall ihres Werkes. Goethes Lob fürs „Wunderhorn" kann Arnim dem Freunde zuerst brieflich am 16. Dezember 1805 aus Jena mitteilen. Bald aber dürfen beide Goethes berühmte Besprechung in der Jenaischen Literaturzeitung lesen, die mit jugendlich frischem und liebevollem Einfühlen die sämtlichen 270 Lieder des Bandes einzeln charakterisiert: „Von Rechts wegen sollte dieses Büchlein in jedem Haus, wo frische Menschen wohnen, am Fenster, unterm Spiegel, oder wo sonst Gesang- und Kochbücher zu liegen pflegen, zu finden sein, um aufgeschlagen zu werden in jedem Augenblick der Stimmung oder Unstimmung, wo man denn immer etwas Gleichtönendes oder Anregendes fände" — mit diesen Worten begrüßt Goethe das Erscheinen der bedeutendsten

Volksliedersammlung aus deutschem Romantikland und dankt den beiden Herausgebern für „Neigung, Fleiß, Geschmack und Zartheit". Die vaterländische Bedeutung betont dann Joseph Görres in seiner von schwärmerischer Begeisterung getragenen Ankündigung des „Wunderhorns" aus dem Jahre 1809: „Es ist der Geist der Nation, der auf dem Ganzen ruht." Eben dieser Geist deutscher Gemütskraft hat „Des Knaben Wunderhorn" seit seinem Erscheinen bis auf unsere wie damals von schwerer vaterländischer Not überschatteten Tage zu einem unverlierbaren Besitztum unseres Volkes erhoben. „Das Wunderhorn hat seine Sendung erfüllt" — so bekennt Hoffmann von Fallersleben und begründet dies weiter in seinem aufschlußreichen, dieser Sammlung gewidmeten Auffatz im „Weimarischen Jahrbuch vom Jahre 1855: „Es war von nachhaltiger guter Wirkung, zunächst auf unsere lyrische Poesie, dann auch auf die Musik und die zeichnenden Künste; es hat das deutsche Element mit wieder zu Ehren gebracht; es hat den Sinn für das Volkstümliche geweckt und genährt; es hat das Studium des Volksliedes angebahnt und manchen zum Sammeln und Forschen ermuntert, so daß nach und nach der Schatz unserer alten Lieder aus seltenen Büchern und Handschriften ans Licht getreten ist und die noch im Volke vorhandenen vom allmählichen zwar, aber doch sichern Untergang gerettet sind." Den Eichendorff, Uhland, Fallersleben, Mörike ward mit dem „Wunderhorn" ein Jungbronnen der Lyrik erschlossen. Manche traute Weise dieser damals zuerst ans Licht gebrachten Volkslieder singen wir noch heute, und berühmte Musiker fühlten sich für diese Texte zu eigenen Melodien angeregt. Das gilt neben Schubert, Schumann, Wolf z. B. für Brahms' „Guten Abend, gute Nacht" oder für Silchers „Morgen muß ich fort von hier". Wenn Arnim mit dem „Wunderhorn" dem kranken Zeitalter von damals „die frische Morgenluft deutschen Wandels" als Heilmittel zuführen wollte, so würde die Besinnung auf den innerlichen Geist dieses kostbaren Gutes der singenden deutschen Seele auch unserer entwurzelten und schwankenden Zeit eine Kräftigung und Labsal bedeuten im Sinne des Mahnrufs, den Hermann Zilcher anläßlich der Volksliedrundfrage der „Zeitschrift für Musik" (Maiheft 1930) ergehen ließ: „Studiert, liebt und singt die unerschöpflichen Sammlungen unserer Volkslieder; sie sind die fruchtbare Erde, aus der ihr neue Kraft schöpfen könnet. Aus ihr werden zu gegebener Zeit neue Volkslieder sprießen, frei vom Geiste jener Zeit, aber lebendig wie am ersten Tag."

# Der Einbruch des Organischen in die Musikerziehung.

Zum 50. Geburtstag von Rudolf Bode.

Von Hans Frucht, Berlin.

Dem betrachtenden Menschen der Gegenwart offenbart sich immer mehr, daß die geschichtliche Entwicklung des kulturellen Lebens einer Nation ebenso wie die Elementarvorgänge des großen und kleinen Naturgeschehens dem Gesetz einer Pendelung unterstehen. Zwischen zwei Umkehrpunkten schwingt das Geschehen hin und her, der Meereswelle vergleichbar, die sich hebt und senkt. Aber dieses oft gebrauchte Bild wird dem wirklichen und tatsächlichen Vorgang nur teilweise gerecht. Mit Absicht haben wir die beiden Worte „wirklich" und „tatsächlich" nicht durch ein „oder", sondern durch ein „und" verbunden, damit andeutend, daß sich in diesen beiden Worten noch zwei Seiten des Geschehens verbergen, die mit dem Bild des Wellenvorgangs allein nicht getroffen werden. Jede Welle ist „bewirkt" durch eine Macht, die, dem Element des Wassers polar verbunden, sich offenbart im Wehen des Windes, im Brausen des Sturmes, und jeder Zunahme der durch das Zusammentreffen von Wind und Wasser entstehenden Stauung entspricht ein gesteigertes Hinauf- und Hinabwogen, jeder Abnahme ein Nachlassen der Wellenbewegung und ein herabgeminderter Widerstand gegen das richtunggebende Steuer des Schiffes. Das kulturelle Geschehen ist ein Zusammenwirken der beiden polaren Mächte des Lebens und der steuernden Kraft des Intellekts. Alles Unsichtbar-

Triebhafte offenbart ſich in einer naturverbundenen materiellen Geſtaltung, wie die nicht ſichtbare Triebkraft des Windes in den geſtalteten Formen der Wellenberge und Wellentäler. Aber alle kulturellen Schöpfungen verdanken ihre Entſtehung nicht nur den Geſtaltungskräften eines Triebes, ſondern nicht minder auch zielſtrebigen geiſtigen Kräften. Die jeweilige Stelle im kulturellen Geſchehen iſt bedingt durch ein beſtimmtes Verhältnis der triebhaften Mächte zu den lenkenden Kräften. An den beiden Umkehrpunkten des Pendelſchlags erliſcht das kulturelle Geſchehen, da entweder das Triebhafte zu ſehr die Oberhand gewinnt und jede Steuerung unmöglich macht, ja ſogar zerſtörend gegen die Gebilde kulturellen Schaffens gerichtet iſt, oder der ſteuernde Intellekt löſt alles Geſchehen auf in ein Zick-Zack leerlaufender, d. h. triebgeſchwächter Bewegungen, vernichtend alles Wallende, zerſtörend den Urablauf alles Lebendigen, das Rhythmiſche.

Wir leben zur Zeit in einer ſolchen Periode des intellektuellen Zick-Zacks, und wo ſollte der innere Zuſtand unſerer Zeit ſich wohl klarer offenbaren können als im muſikaliſchen Erleben und in der Muſikausübung. Iſt nicht die Muſik ganz eingebettet in den rhythmiſchen Strom der Bewegung und muß hier nicht das Auflöſende rein rationaler Zielſetzungen beſonders verhängnisvoll in Erſcheinung treten? Man hat unſer Zeitalter ein techniſches genannt, ein Zeitalter des Wiſſens und der logiſchen Beherrſchung der Natur, ohne ſich darüber Rechenſchaft abzulegen, ob dieſes überkluge Zeitalter nicht drauf und dran iſt, den Aſt abzuſägen, auf dem zu ſitzen das Leben erſt lebenswert macht. Denn die Aufſplitterung des lebendigdynamiſchen Geſchehens iſt die Vorausſetzung für die Herrſchaft des Techniſch-Logiſchen und für den Vorrang des Wiſſens vor dem Können.

Auf dem engeren Gebiete der Muſik äußert ſich dieſe Aufſplitterung als

Herrſchaft des Einzeltones über den linearen Zuſammenhang (Aufſplitterung der Melodie),

Herrſchaft des Einzelakkords über den klanglichen Zuſammenhang (Aufſplitterung der Tonalität),

Herrſchaft des Einzeltaktes über den zeitlichen Zuſammenhang (Aufſplitterung des Rhythmus).

Statt, daß man die Kultur von innen heraus, d. h. aus den Triebkräften des Lebens, in immer neuen Veräſtelungen und zugleich wachſend einer großen Form zuſtreben läßt, zerſtört man die Totalität der Form, da man eine Zuſammenwürfelung von Einzelteilen beſſer beherrſchen, d. h. ausnutzen kann, am leichteſten das uniform ſich in der Zeit Wiederholende. Die Maſchine iſt das geheime Religionsſymbol unſeres Zeitalters. Und ſo iſt es denn auch zu einer Ausbreitung der mechaniſchen Reproduktion in der Muſik gekommen, die alles wahrhaft Lebendige, d. h. aber allen kulturellen und künſtleriſchen Zuſammenhang der Nation aufzulöſen im Begriff iſt. Geblendet von den Möglichkeiten ungemeſſener Reproduktion hat die mechaniſche Muſik heute Fürſprecher ſelbſt in den Reihen der Muſiker, ſoweit dieſe zur Gilde der „Alexandriner" gehören und nicht zu den urſprünglich Schaffenden.

Auch in der nicht-mechaniſchen Reproduktion, in jeder geſanglichen oder inſtrumentalen Wiedergabe eines Kunſtwerks, gibt es ein Schaffen, das dieſes immer aufs neue wieder hinabtaucht in den Strom des Geſchehens. Aber wo immer dem Lebendigen Gefahr droht, werden auch die Abwehrkräfte aufgerufen; das gilt für das Leben des Einzelnen wie für das Leben der Nation oder eines Teilgebietes ſeiner kulturellen Exiſtenz. Und ſo iſt man auf dem Gebiete der Muſikerziehung wacher geworden, erkennt die Gefahr und verſucht ihr zu begegnen, leider bisher nicht mit dem Erfolge, der notwendig wäre, um der zunehmenden Mechaniſierung, d. h. aber der Abnahme des Könnens in der Muſikausübung, ernſtlich ein Halt zu gebieten.

Der Grund liegt unſerer Meinung nach faſt ausſchließlich darin, daß die verantwortlichen Muſikpädagogen mit wenigen Ausnahmen bisher vorbeigeſehen haben an dem Lebenswerk eines

Mannes, der wie keiner zur Zeit berufen iſt, das Lebendige gegen das drohende Abſterben zu ſchützen, das Werk von Rudolf Bode. Er wird nicht müde, zu betonen, daß alle Weiterentwicklung der Muſik und alle Weiterentwicklung des Muſikerſtandes bedingt iſt durch eine Steigerung des pädagogiſchen Könnens in Hinſicht auf die Wiedererweckung urſprünglicher Freude am Muſizieren. Dieſes Ziel wird gewiß auch ſchon von anderen angeſtrebt, ſo vor allem von Fritz Jöde, Walter Henſel, den Finkenſteinern uſw., aber das Eigenartige von Bode beſteht darin, daß er das Problem gleichſam bei den Hörnern packte, indem er zurückging auf das Widerſpiel aller Aufſplitterung überhaupt, auf die Totalität des Bewegungsgefühles und auf die Totalität des Bewegungsablaufs, d. h. aber auf die Bedingungen der Erzeugung und der Steigerung des Rhythmiſchen als Grundlage alles Geſchehens überhaupt. In ſeiner Gymnaſtik hat er die Grundlage jeglicher Muſikerziehung geſchaffen, welche den Anſpruch erhebt, organiſch und nicht mechaniſch gerichtet zu ſein. In der klaren Herausarbeitung einer Methode zur Wiedererweckung rhythmiſcher Geſtaltungskräfte, in der Verkoppelung der rhythmiſchen Bewegung mit der Ausbildung der inſtrumentalen Technik müſſen wir eines ſeiner Hauptverdienſte ſehen.*)

In der Praxis iſt Bode ganz und gar Praktiker. Seine Theſe lautet einfach: Wenn die Menſchen heute nicht mehr ſo viel urſprüngliche Freude an der Muſik haben oder an der Muſikausübung, ſo iſt dieſe Seite ſeeliſchen Erlebens entweder abgeſtorben, — dann iſt aber die Quelle jeglichen Kulturſchaffens nicht nur auf dem Gebiete der Muſik verſiegt, — oder in ihrer organiſchen Entfaltungsmöglichkeit gehemmt. Mit zahlreichen Schülern hat Rudolf Bode in der Stille gearbeitet und immer wieder die Erfahrung gemacht, daß dieſe Quelle nicht verſiegt, ſondern nur verſchüttet war. Das Geheimnis ſeiner pädagogiſchen Erfolge liegt darin, daß es ihm gelingt, von der körperlichen Bewegung her das innere Schwingungserleben aufzuwecken. Immer wieder betont er, daß hier das Entſcheidende ſeiner Arbeit zu ſuchen ſei, nicht wie man oberflächlich allzuoft urteilte, in der Beherrſchung einer beſtimmten Zahl von Übungen. Außen und Innen ſind beim Menſchen nicht ſo völlig getrennt, daß das eine unbeeinflußt vom andern ſein kann, ſondern Außen und Innen durchdringen ſich in dem Maße, als der ganze Organismus des Schülers gepackt wird von einer Lebenswelle, welche mit elementarer Kraft alle falſchen Hemmungen hinwegſpült. Bei dem Pädagogen Bode finden wir auf der einen Seite klarſte Erkenntnis, worauf es entſcheidend ankommt, auf der anderen Seite jene ſuggeſtive Wirkung auf den Schüler, auf welche es auch in der Pädagogik in erſter Linie ankommt. Dieſe ſuggeſtive Kraft offenbart ſich bei ihm in der Übertragung und Weckung rhythmiſcher Impulſe. Wer jemals eine Stunde bei Bode mitgemacht hat im Kreiſe der arbeitenden Schüler, der weiß, was ich meine.

Wenn Rudolf Bode ſeinen 50. Geburtstag feiert, ſo kann er zurückblicken auf dreißig Jahre voll Arbeit vom frühen Morgen bis zum ſpäten Abend, doch auch auf Jahre voll Kampf und Erfolg. Aber wie ſagte er kürzlich: „Es wäre ſchlimm um mich beſtellt, wenn ich keine Gegner mehr hätte, dann hätte ich mein Tagewerk erledigt und könnte mein Teſtament machen.“ Hoffen wir alſo mit den Tauſenden, die an ſeinem Unterricht teilgenommen haben, daß er noch recht viele Gegner in ſeinem Leben finden möge; es wird dieſen allerdings ſo ergehen wie allen, die da glaubten, ſich ihm entgegenſtellen zu müſſen. Sie werden ſich entweder die Hörner einrennen oder ſich bekehren. Denn unter denen, welche das Lebenswerk Rudolf Bodes und ihn ſelbſt wirklich kennen, hat er keine Gegner.

*) Niedergelegt iſt ſeine Unterrichtsmethode in folgenden Schriften: Dr. Rudolf Bode: „Ausdrucksgymnaſtik“ mit 360 Übungen und 20 Bildtafeln, 3. Auflage (München 1925), „Das Lebendige in der Leibeserziehung“ (München 1925), „Neue Wege in der Leibeserziehung“ (München 1925), ſämtlich Verlag C. H. Beck, „Rhythmus und Körpererziehung“ (Diederichs, Jena 1925). „Muſik und Bewegung“ und „Grundübungen der körperlichen Bildung“ (Bärenreiter-Verlag, Kaſſel 1930).

# Schäfer Florian.

Eine Novelle zur Erinnerung an die Entstehung des „Drehers"[1]

von Anna Charlotte Wutzky, Berlin-Wilmersdorf.

Auf der Festwiese waren sie schon mitten im Gestampf, als der Schäfer sich zugesellte. Die Trompeten gellten ihm die schwerfällige Weise entgegen und das Gedudel der Pfeifen schrillte. Florians Brauen zogen sich schmerzlich zusammen; in dem teils rhythmischen, teils taumeligen Getümmel, zwischen den derben, stampfend tanzenden Gestalten erkannte sein scharfes Auge Dorette in den Händen des welschen Roman. Der hatte beide Hände um die Hüften der Schäferin gelegt und schwenkte sie hin und her. Ihr honiggelbes Kleid wiegte sich in den Raffungen und sie trug schon das Zeichen des Festes, den Kranz aus rotem Weinlaub, im Haar.

Florian riß den breitkrämpigen Hut vom Kopfe, denn seine Stirn glühte jäh. Vor wenigen Stunden noch, als die Herde der Dorette sich unter seine Schafe mischte und von der hier unten beginnenden Lustbarkeit nur erst verwehender Fanfarenruf mit geisterhaftem Laut in die Stille der Berggründe schlich, gelobte die Minnigliche ihm Zugehörigkeit für das „best Gespringe"; so nannte sie es, das Kleid raffend und ihn im voraus wippend umtändelnd, indes die Vorfreude seiner Schalmei ein tirilierendes Lied entlockte und er ihr eine Schnur reifer Hagebutten um ihren Hals hing.

Die Pfeifenmelodie überschlug sich schrill, die zahlreichen Paare gerieten schon durcheinander, die große Tanzfläche vor dem Halbkreis der längst verblühten Linden hallte wider von den anfeuernden Zurufen derber Kehlen; ein buntes Feld war sie, auf dem eine unsichtbare Riesenhand grobstielige, breitblättrige Blumen hin und her schüttelte. Das Rot und Blau der Kopftücher schwankte über starken verhüllten Nacken und die Fäuste der Männer stemmten sich in kantige Hüften.

„Dulei — dilei — trarei-springweih —" sang die dralle Marei vom Bachlerhof dem Schäfer in die Ohren, und warf den dick gefalteten braunen Rock im kräftigen Stampftritt bis über die Waden hoch. Ihr singendes Gestammel pflanzte sich nach allen Seiten fort, von Mund zu Mund. Die Gesichter, die nichts sonst bewegte als der enge Gedankenkreis begrenzten Alltags, nahmen die primitiven Laute an und spiegelten sie in Mienen, deren Stumpfheit sich zu unbewußter Hingabe löste.

„Trämm!" schloß der Tanz ganz plötzlich, unvorbereitet, ehe die vielen Stampfenden dies begriffen. Sie schwenkten noch etliche Male nach links und nach rechts, die Hände hier und da zur Kette vereint, denn auch die Pfeifen waren sich nicht einig über den Kehraus-Strich und stießen ihre hüpfende Melodie zu Dritt unbekümmert weiter durch einige Takte. Von ferne behauptete sich Fanfarenruf, der, näher kommend, jeden anderen Laut verstummen machte und alle Blicke zu dem jenseits ansteigenden Pfad zwischen den Rotbuchenwäldern lenkte. Dort sprengte ein Herold mit buntem Banner bergan. Das Klingen seiner Fanfare wehte in silbernem Nachhall zu den schmalen weißen Wolken am blaßblauen Himmel über der Festwiese, und schon folgte ihm das schwere Gleißen des Ritter-Trupps, und erstickte in dem wuchtigen Glanz der Rüstungen und Schabracken den schlanken, geschmeidigen Heroldsruf.

„Schau, wer doch ein Edelfräulein wäre!" seufzte die Schäferin Dorette an Florians Seite. „Was seid ihr hier unten für tumme Kreaturen!"

Florian wandte sich ab, ein zorniges Wort auf den Lippen. Aber der Bildschnitzer aus Welschland, der kurzhalsige Roman, lachte aus voller Kehle und spreizte sich in seinem verschossenen violetten Wams vor dem Nebenbuhler, ihm den Weg versperrend. „Ohoho! Werden wir uns das von einem Jüngferlein an den Hals hängen lassen? He? Satanas soll auf

[1] Im Jahre 1490 erfand ein Schäfer den Rhythmus und die erste Melodie des „Drehers".

mir reiten, ſo ich nicht vollbringe, was ein Ritter tut. Trätärätäää! Auf zum Turnier, Ritter Florian!“ Er ſprang parodierend und poſierend zwiſchen Dorette und dem Schäfer umher. Seine Augen blinzelten liſtig, vom Weingenuß irrlichternd, und die modiſch-ſtädtiſche Krauſe über ſeinem leicht erhöhten Rücken hob ſich wie ein Pfauenrad.

Der Höhenwald nahm die letzte purpurne Schabracke auf, ſilberne Lichter blitzten hinter den ſteilen Stämmen ſich verlierend, die Rüſtungen.

„Möcht’ ich wohl ſehen — ſo ein Turnier“, flüſterte Dorette im Nachſchauen. In ihrem runden Geſicht weiteten ſich die Augen hell und prall. „Warum muß ich hier unten ſein, bei ſolchen Tummen — —?!“

„Träditräliii —“ ſetzte die Tanzmuſik wieder ein. Die Hände ſchlugen hart, ſchallend ineinander, ſprödes Hüpfen hub an. „Gimpelgampel — Gimpelgampel —“ ſangen die Inſtrumente die wacklige Melodei. Die Kehlen ahmten es nach, neue Laute der Freude ſuchend, und die Mädchen ſchürzten den Rock verſtohlen um ein weniges über den Fuß, damit er das Hin- und Herſpringen nicht behindere.

„Hoho!“ behauptete ſich der Bildſchnitzer Roman gegen die Herabſetzung aus Frauenmunde, „meint das Jüngferlein, ein Meiſter werde ſich vor einem Ritter ducken?!“ Er markierte einen Lanzenwurf und holte dann flink aus ſeinem Wams eine kleine Holzfigur hervor, die er beſchwörend hochhielt. „Meiſter oder Ritter, he, — wer iſt der Tumme, züchtigliche Schäferin?“

„Gimpelgampel — Gimpelgampel —“ ſchrien die Tanzenden; derbe Püffe verdrängten die Drei vom Raſen. Beinahe wäre der dünngliedrige Welſche umgeſtoßen worden, er hielt ſich mit einem unterdrückten Fluch an dem taubenblauen Mantel des Schäfers aufrecht. Dorette bemerkte es nicht; begehrend flimmernd folgten ihre Blicke dem kleinen Trupp Knappen, der als Nachhut wie bunt daherwehendes Laubwerk mit farbigen Federn an den Baretten, aus den Rotbuchen auf- und ſchnell wieder darin untertauchte.

„Was ſchwätzt Ihr!“ wandte ſie ſich dann plötzlich halb zornig, halb erheitert an den Bildſchnitzer. „Zeiget beſſer Eure Gelahrtheit!“ Sie wiegte ſich in den Hüften, Florian zulächelnd. Er war in ſeiner Verwirrung den Beiden zur Seite geblieben. „Wer wollte mit mir antreten zum beſt Geſpringe —?“

Florian ſtieg das Blut ins Geſicht, ſo rangen ſchmerzlicher Groll und jäh aufflackernde Hoffnung in ihm. Worten ſtand er immer hilflos gegenüber, ſie fügten ſich nur gemeſſen ſeiner Zunge. Auf der Waldwieſe droben, angeſichts friedlicher Naturweſen, griff er lieber zur Schalmei, zu Blumen, die für ihn ſprachen.

Der Nebenbuhler ſprudelte einen ganzen Schwall pathetiſcher Schwüre hervor. Florian achtete es nicht. Er vermochte in dieſem Augenblick nichts zu erfaſſen als die Nähe der Minniglichen. Und mitten in dem grellen Hin und Her des plump ſtakenden Gimpelgampel-Tanzes ſprang aus ſeinem Herzen oder aus der Schalmei, die dort verborgen ruhte, etwas fremdartig Singendes auf, unklar noch und ihm ſelber ſchnell entſchwindend. Aber fühlbar wie ein Ruck, daß er zu taumeln meinte.

„Finis coronat —!“ prahlte die Stimme des kurzhalſigen Roman in ſeine Verſunkenheit, „wer Dorette, die züchtige, zum beſt Geſpringe führen wird, ſelbigem winden ihre Hände den Kranz der Eh—re. Habt’s verſtanden, Junker von der Hammelwiſch —?“ Trunkenes Lachen wollte die ſchmale Bruſt des Spottenden ſprengen. „Das wird eine Turnierſchau geben! Hui — trärä . . .“

Dorettes Augen rundeten ſich blank und hell. „Ooohhh!“ verwunderte ſie ſich und ſteifte den kräftigen Nacken, um einen Zoll wachſend. „Ihr wollet beide zu Roſſe ſteigen und ritterlich minnen —?“ Und ſie ſchlug in die Hände, daß es ſchallte, trotz des lärmenden Gimpelgampel. „Eilet, — gaffen werden die tummen Kreaturen!“

Die Pfeifen überſchrillten die Trompeten, vereinzelte Jauchzer aus einer Kette junger Burſchen ſtrebten ſie anzufeuern. Florian ſtreckte impulſiv die Hände aus, die Schäferin in den ſpringenden Reigen zu ziehen, in die feſſelloſe Luft, nach der ihm verlangte wie nach etwas betäubend Verheißendem. Was da eben aus der Nähe ſeines Herzens, wo die Schalmei po-

chend aufbegehrte, durch ihn hindurchklang, saß nunmehr alles beherrschend in seinen Sinnen, es trieb ihn schon nicht mehr mit einem taumelnden Ruck, es zerrte ihn mit festen Banden in den Tanz. Mit seltsam fühlbarer Gebundenheit und Losgelöstheit zugleich. Als seien er und Dorette Mitte dieses Festes und flögen kreiselnd beschwingt über die Jauchzenden hinaus . . . .

„Hohohoho!" Spott verscheuchte die beglückende Vision. Mißtönend lachend, die Hände in die Hüften gestemmt, stand der Bildschnitzer, und der Stoß, der den fassungslosen Schäfer wanken machte, kam von den abwehrenden Händen der Dorette. Zornige Worte gellten an sein Ohr, die Mienen der Minniglichen verfinsterten Enttäuschung und Kränkung bis zur Entstellung, und schon sahen die beiden nur ihren Rücken —, die scharf wippende Raffung des Kleides —, einen nachdrücklich durch die Menge sich schiebenden Ellenbogen —. Wenn nicht weither ein Schimmer des honiggelben Kleides, des roten Weinlaubs über lockigen Flechten die Wirklichkeit angedeutet hätten, würde Florian geglaubt haben, die Schwingen, die er soeben noch körperlich zu fühlen vermeinte, entführten bereits die Schäferin in ihrer seligen Gelöstheit.

„Alle Wetter, ist das ein spassig Ding, solch ein Jüngferlein!" schrie Roman, blaurot im Gesicht und vom Lachkrampf hin und her geschüttelt. „Nimmt es für blanke Münze, das Turnier — hohohoho — zwischen uns — uns zweien —! Hohääjihihihiiii! Jetzo — betrogen — geifert es — keift: ihr Tummen, Tummen, ihr — Bösewichter — ohohoho — wer kann behalten, was ein Mühlwerk, ein Mund vielschöner Frauwe — Hähäjiiiiii —" Er hielt sich an einem Baumstamm aufrecht.

Florian verstand von alledem nur so viel, daß der Umkreis farblos war ohne Dorette und daß sie um irgend etwas zürnte. Jenseits reckte sich der steile Höhenwald fremd und fern. Die späte Sonne glitt schon nahe an die dichten Wipfel heran und überschüttete die unabsehbaren Buchenkronen mit breiten Strahlen, daß sie purpurn gleißten wie eine pompöse Schabracke, auf der ein Blitzen schwerer Lanzen lag.

„Gimpelgampel —!" kreischte der welsche Bildschnitzer, der noch eben des Schäfers Nebenbuhler war und nun verjagt wie er am Platze blieb. „Glamp—pel—gil — Satan sssolll auf mir — soll — wenn ich diese — diese — z—z—züchtiglliche — hohohojiiii —!" Sich zusammenreißend, steifbeinig, lallend und gestikulierend taumelte er in das Gewühl.

Der Tanz schloß mit einem grellen Signal. Die Gesichter glänzten schweißbedeckt, gierig nach neuem Taumel. Bei den Musikanten kreiste ein Humpen von Mund zu Mund. Der Wendelin vom Bachlerhof stand händereibend dabei und grinste breit und verheißungsvoll; eine große Gruppe scharte sich erwartend um ihn, sein vollzählig versammeltes Gesinde reckte die Hälse lüstern nach dem guten Trunk, den der Bauer vor aller Augen den fahrenden Spielleuten spendete.

Die Pfeifen und Trompeten begannen eine neue Weise, gehalten und wichtig im Schritt. Die erfrischten Lungen wetteiferten dankbar um den lautesten Klang. Und der Bauer Wendelin schritt als erster mit der weißblonden, starkgliedrigen Bäuerin in den Tanz, die dralle Marei folgte als Älteste der Kinderschar mit dem täppisch schüchternen, krebsroten Großknecht. Bald wußten alle, daß der Wendelin Bachler nach seinem Hochzeitstanz ein Verlangen trug, und schritten mit in den Reihen, steif und gewichtig, ein wenig müde nun doch schon von dem vorangegangenen Gespringe.

Der Schäfer sah sich von den Schreitenden eingekreist, einsam verblieben als Einziger unter den Burschen, die nicht säumten, zu dem vielsagenden Tanz einer Minniglichen die Hand zu reichen. Manche Maid streifte ihn schadenfroh unter ehrbar gesenkten Lidern, denn es gab wohl einige unter ihnen, die meinten ihm besser gesonnen zu sein denn die falsche, die hexenhaarige Dorette. Er fühlte es, ohne den Blicken zu begegnen. Und plötzliche Furcht erfaßte ihn, in diesem, gerade in diesem Tanz einen Anderen an ihrer Seite zu sehen.

Er wandte sich fluchtartig von dem Hochzeitstanz fort. Es zog ihn in die Einsamkeit, in der Waldesgründe schützende Heimstatt. Aber der Höhenwald prunkte noch stolzer mit seiner gleißenden Seidenschabracke, fremd, unerreichbar. Eine Veste, die ihn ausschloß, den niederen Toren.

Dichter fügte sich der Reihen der Schreitenden. Die Pfeifen zwitscherten im hellen Chorus, es war nicht zu verkennen, daß sie sich Nachtigallen dünkten, Minnekünder im Brautgeleit.

Florian wand sich durch die Lücke zwischen zwei Paaren und stand wieder am Rande der Festwiese, Scham und Groll rangen in ihm, und der hochmütige Prunk des entfremdeten Waldbereichs warf ihm aufblitzenden Hohn zu, der seinen Trotz in ihm wachrief. Ihm zur Seite die starrästige Rüster spaltete sich in Manneshöhe in zwei starke, dickbelaubte Arme; mit plötzlichem Entschluß schwang er sich hinauf, zwischen beiden Ästen reitend. Der Zug der Tänzer bewegte sich nun zu seinen Füßen, das gab ihm ein Gefühl der Gehobenheit und Freiheit.

Die Schalmei pochte, als sei sie eines mit seinem Herzschlag. Es litt sie nicht in der Verborgenheit unter dem Schäferkleid, sie stahl sich in seine Finger. Halb im Traum setzte er sie an die Lippen.

Vor seinen Augen schrumpfte der Halbkreis der hölzern Einherschreitenden zusammen, marionettenhaft, gleich der einzelnen Gruppe am fernsten Wiesenrande, die gesondert, unabhängig von dem steif stelzenden Tanzschritt der anderen einen neuen Stampf begann. Ein winziges Etwas versank ins Nichts vor seinem Bewußtsein: die kleine braune Holzfigur, mit der des Kurzhalsigen Hände vorhin prahlten; unbeachtet weggeworfen lag sie zwischen dem Wurzelwerk der Rüster.

Drüben aber, der Höhenwald dämpfte mit unsichtbarem Finger den Prunk der Schabracke, wischte das trügerische Gleißen heraus und glättete sein eigenes Bild. Es blickte wieder mit vertrauteren Zügen herüber. Der verwehende gelbe Schimmer glich flimmerndem Haar über honigfarbenem Kleide. . . .

Unten, am Fuß der schattenden Rüster, stockte der Tanzschritt des Wendelin und geriet in ein Schwanken. Einer nach dem anderen der Vorüberziehenden blickte erstaunt in das Geäst hinauf und nur die ganz stumpfsinnig Folgenden bemerkten nicht, daß von dort her eine Weise klang, die nicht Vogelsang und nicht Menschenstimme war. Ungewohnt .. nie gehört...

Florian blies auf der Schalmei, was ihn lebendig erfüllte. Über das leere Gedudel zu fest gezwängtem Schritt war sie ihm Huldigungstanz und Bejahung. Sie verwurzelte ihn tiefer mit dem Freudebereich der Anderen und löste ihn gleichzeitig beschwingter. Ohne daß er dahersprengte wie ein Hoher, in Glanz und Wucht. Leicht wie nie machte den Schäfer diese Melodie, dieses helle Schalmeiensingen, das hierherflog mit dem frohen Wiegen der Waldwiesenblumen, mit dem summenden Flügelschlag der Biene, die voll duftendem Seim, betört von Daseinsfreude sich schwingend drehte....

Unten schwiegen die Musikanten nach und nach, aus dem Takt gebracht von dem Tanz aus der Schalmei, die sich immer heller und sicherer behauptete. Ungewohnt .... nie gehört .... Obwohl sie die Beine durchzuckte, wußte niemand recht, was mit ihr beginnen.

Bis ein Verwundern durch die zu Hauf Versammelten ging, und ein Aufmerken. Die enttäuscht und erzürnt vor einer Weile dem Fest den Rücken wandte, die Schäferin Dorette, war wieder aufgetaucht, ein Wiegen in den Gliedern, die Augen rund und voll Lachen. Einer lichten Blume glich sie, umsummt von dem flötenden Tanz.

Stehend wiegte sie sich in den Hüften. Und dann fuhr der neuartige Takt in ihre Glieder. Mit einer jähen Schwenkung d r e h t e sie sich. . . .

Staunend starrten alle. Fortreißend teilte es sich ihnen mit. Drehen — drehen — forderte die neue Weise. „Dreher — Dreher —" juchzte einer, „kein Gestampf —!"

Florian blies seine Schalmei und konnte kaum an sich halten, sich nicht mitzutummeln in dem neuen Tanzschritt. Er blickte hinüber zum Walde, der rot bekränzt stand. Eine Weite öffnete sich hinter ihm, angefüllt mit Menschen, die sich drehten — drehten — immer neu beschwingt. . . .

„Komm herab, Schäfer, — magst nit mit mir tanzen, das best Gespringe!" lockte Dorettes Stimme.

Er sprang vom Baum herab, die Schalmei an den Lippen, und wirbelte mit ihr dahin.

# Berliner Musik.

Von Fritz Stege, Berlin.

„... Seit zehn Jahren ist aber die moderne Musikproduktion im Begriff, sich wieder der Tonalität zuzuwenden. ... Aber auch unter den ganz Jungen macht sich eine Abkehr von Übertreibung und Schlagworten bemerkbar. Man kehrt zu klassischen und vorklassischen Formen zurück, was die Gewähr einer Gesundung in sich birgt."

Große Preisfrage: Aus wessen Feder stammt diese in zahlreichen deutschen Zeitungen wiedergegebene Äußerung? Vielleicht von Bruno Walter? Oder Wilhelm Furtwängler? Völlig daneben geraten. Der Verfasser ist kein anderer als der Berliner Generalissimus der modernen Musik: Otto Klemperer. Ein erstaulicher Fall, nicht? Hoffentlich haben diejenigen musikbolschewistischen Kreise, die das Musikleben mit der giftgrün gefärbten Brille betrachten, die bittere Pille ihres abtrünnigen Abgottes einigermaßen verdaut. Besonders aufschlußreich ist Klemperers „Gewähr einer Gesundung". Denn diese Anschauung setzt voraus, daß in Klemperers Augen das Musikleben solange „ungesund" und „krank" erschien, als die Furie des übermodernen, unnatürlichen Musikterrors auf dem Schauplatz des Musiklebens wütete — angestachelt von den sattsam bekannten Begriffsverdrehern einer verantwortungslosen musikjournalistischen Revolverpresse.

Aber diese „Gewähr der Gesundung" bleibt solange illusorisch, als von einigen versteckten Winkeln des Berliner Musiklebens aus noch genügend vergiftete Pfeile auf den Musikliebhaber abgeschossen werden. Die Diktatur des Berliner Rundfunkintendanten Flesch wächst sich zu einem Kulturskandal aus. Er hält es für seine Pflicht, die ihm teils geistig, teils körperlich verwandte Konjunktur-Gefolgschaft der Moderne mit allen Mitteln zu fördern. Daß ihm ein derartiges Bestreben begeisterte Sympathiekundgebungen derjenigen Persönlichkeiten einbringt, die von der Stellung eines Rundfunkintendanten persönliche Vorteile für sich selbst erhoffen, ist nicht weiter verwunderlich. Daß aber die breite Masse der Berliner Hörerschaft, deren Meinung allein ausschlaggebend ist, mit der Musikpolitik des Herrn Flesch ganz und gar nicht einverstanden ist, darf als Tatsache gelten und wird durch Zuschriften und Veröffentlichungen beispielsweise in der „Funk-Woche" überzeugend bewiesen. Der Hörer selbst ist in der glücklichen Lage, den Lautsprecher abstellen zu können, wenn ihm Fleschs Musik-Zirkus nicht zusagt. Der Konzertbesucher aber, der im letzten öffentlichen Konzert der Funkstunde russische und amerikanische Musik über sich ergehen lassen mußte, ist auf Gnade und Ungnade dem widerlichsten „Edelquatsch" überantwortet, der jemals auf einem Konzertpodium erklang. Wir hörten ein Capriccio von George Antheil, der sich vor etwa zehn Jahren in Berlin als sein eigener Klavierinterpret mit Fäusten und Ellenbogen auf der Tastatur bewegte. Heute bedient er sich eines großen Orchesterapparates mit vollem Yazzschlagzeug einschließlich Holztrommel, um die aus einer ausgesprochenen Rummelplatzsphäre gewonnenen musikalischen Einfälle zum Erklingen zu bringen. Man kann die Verirrung eines zweifellos begabten Komponisten nur bedauern, dessen witzige Instrumentation einer besseren Aufgabe würdig gewesen wäre als dieser völligen Verneinung jeglicher künstlerischer Würde. Schlimmer noch als diese „deutsche Uraufführung" war die Suite „Die Nase" nach Gogol von Schostakowitsch, dessen lärmende Brutalitäten an der Nase herbeigezogen waren und völlige Sinnlosigkeit im Jonglieren mit leeren musikalischen Phrasen verrieten. Im Wettkampf um den Weltrekord der Lärmerzeugung hat Schostakowitsch den ersten Preis errungen. Und zwischen beiden Werken — in einer Programmaufstellung, die als Stoff für ein Witzblattt dienen könnte — stand ein Mozartsches Klavierkonzert, gespielt von Eduard Erdmann, während der Russe Nikolai Malko die Leitung des Abends übernommen hatte. Und dieses ausländische Programm wird von den Geldern der Funkhörer bestritten? In solcher Weise mißbraucht der Rundfunk seine kulturelle Vorrangstellung! Hoffentlich findet diese sträfliche Kulturverseuchung bald ihre entsprechende

Quittung durch Ausräucherung dieses Kultursumpfes und durch die längst fällige Verabschiedung des famosen Intendanten!

In den letzten Wochen des Berliner Musiklebens fand der übermoderne Unfug keine weitere Gelegenheit zu einem billigen Triumph über das wehrlos niedergeschmetterte Publikum. Die Weihnachts- und Neujahrszeit, die als Gegenpol hierzu und als einzigen Höhepunkt die übliche Aufführung des „Weihnachtsoratoriums" durch den vorbildlichen Chor der Berliner Singakademie unter Leitung des unermüdlichen Georg Schumann bot (ließe sich die anscheinend zunehmende Schärfe der Soprane nicht ein wenig mildern?), verursachte den gewöhnlichen Einschnitt in die Flut der Veranstaltungen durch eine fast zweiwöchige Pause. Erwähnenswert bleibt die Konzertreihe der Bechstein-Stipendien-Abende, die die Bekanntschaft mit den besten auswärtigen Dirigenten vermittelt. GMD. Fiedler aus Essen bewies seine innige Vertrautheit mit dem Wesen eines Brahms, GMD. Wendel wartete mit vortrefflich dargebotenen Werken von Schumann, Beethoven und Brahms auf. In den Sinfoniekonzerten der Lindenoper machte Erich Kleiber mit einem Klavierkonzert von Roussel bekannt, gespielt von dem äußerst gewandten Borowsky, ein Werk voll sympathischer Eigenheiten, verwandt mit Debussy und Ravel.

Auch aus dem Opernbetrieb ist zur Zeit noch nichts bemerkenswert Neues zu melden. Eine „Rheingold"-Inszenierung in der Städtischen Oper stand im allgemeinen zu sehr auf dem Niveau guten Durchschnitts, als daß eine kritische Erwähnung notwendig erscheinen würde. Für heitere Silvesterstimmung sorgte der erstaufgeführte Einakter „Spiel oder Ernst" von Reznicek. Den Inhalt bildet ein eifersüchtiges Liebesgeplänkel zwischen den zu einer Bühnenprobe versammelten Opernsolisten. Der Korrepetitor ist der Anstifter eines Komplottes gegen den Tenor, der als Othello in Rossinis gleichnamiger Oper eine kräftige Dosis echter Eifersucht braucht, um seine Rolle lebenswahrer durchführen zu können. Und das Liebesspiel zwischen seiner Frau und dem Bassisten wird ihm als zweckdienliche Komödie vorgesetzt, während die Untreue seiner Frau in Wirklichkeit kein „Spiel", sondern „Ernst" war. Rezniceks Musik ist unterhaltsam, voll flüssiger melodischer Einfälle, charakteristisch in der Instrumentation und sparsam in der Verwendung der häufig solistisch benutzten Instrumentalgruppen, deren Klangfarben trefflich zur Illustration des parodistischen Grundgedankens dienen. Tiefere Gedanken erwartet man und vermißt man nicht in diesem liebenswürdigen, harmloser Unterhaltung dienenden Werkchen. Als Neuheit erschien ferner Offenbachs „Verlobung bei der Laterne". Lehrreich und nachahmenswert bleibt nach wie vor die Genialität Offenbachs, die in einzigartiger Weise musikalische Komik aus der unmittelbaren dramatischen Situation entwickelt. Das Einzige, was aus der seinerzeit in prächtigster Ausstattung inszenierten Oper „Fürst Igor" übrig geblieben ist, sind die Tänze, die sich zur Abwechslung diesmal „Polowzer Tänze" nennen, aber mit den „Polowetzer Tänzen" identisch sind. Im Klavierauszug findet man weder „Polowzer", noch „Polowetzer", sondern nur „Polowetzkische" Tänze. („Wissen Sie, daß Russisch sehr schwer ist"? — Variante eines zeitgenössischen Schlagertextes.) Die Wiederaufnahme der Tänze beweist die Lebensunfähigkeit des „Fürst Igor", aber die unveränderte Frische der vom Gluthauch Asiens erfüllten „Polowzer-wetz-ki"schen Tänze.

Einen aufschlußreichen Beitrag zur Sparpolitik der Opernbühnen lieferte die Wiederbelebung des „Don Pasquale" von Donizetti in der Berliner Städtischen Oper. Die Ausstattung zu diesem liebenswürdigen Bühnenwerk, dessen muntere Handlung in Verbindung mit einer einfallsreichen und anmutigen Melodik auch heute noch wirkungskräftig erscheint, war laut Programm „aus dem Fundus zusammengestellt" von Gustav Vargo. Um nun die Intimität des lustigen Spiels mit den riesenhaften Größenverhältnissen der Städtischen Oper in Einklang zu bringen und trotz äußerster Sparsamkeit eine persönliche Note geltend zu machen, hatte man unter Verzicht auf Seitenkulissen eine Puppenstuben-Dekoration auf einer Drehscheibe montiert, die ihrerseits in drei einzelne Abschnitte eingeteilt war. Der erste Teil des Bühnenwerkes zeigte nach jeweiliger Drehung die drei Gemächer Don Pasquales, der Norina und des Ernesto. Im zweiten Teil sah man außer dem Zimmer Don Pasquales eine Gesindestube und eine teilweise

Außenanſicht des Hauſes für das Schlußbild. Geradezu groteske Wirkungen ergaben ſich in der Chorſzene der Dienerſchaft, die im Vordergrunde verſammelt war, während ſich hinter ihnen das „Bühnenkaruſſell“ vollſtändig um ſeine Achſe drehte. Hier betraten alſo die Darſteller nicht die geſtellten Bühnenräume, ſondern umgekehrt: die Dekorationen kamen ſelbſtändig zu den Darſtellern. So launig dieſer originelle Einfall auch iſt, ſo muß man andererſeits bedauern, daß die ſich hieraus ergebenden Möglichkeiten nicht konſequent durchgeführt wurden, daß die Einheitlichkeit der Illuſion durch einzelne, in recht gezwungener Weiſe außerhalb der „Drehſcheibe“ aufgeſtellte Dekorationsſtücke nicht gewahrt blieb, und daß durch den unfreiwilligen Anblick von Ausſtattungsteilen aus anderen Bildern eine illuſionſtörende Gleichzeitigkeit zweier verſchiedener Eindrücke hervorgerufen wurde. Als intereſſanter Verſuch muß die Neuinſzenierung jedoch entſchieden hoch bewertet werden. — Der überaus ſtarke Beifall konzentrierte ſich in der Hauptſache auf die überaus anmutige Vertreterin der Norina: Maria Ivogün.

# Wiener Muſik.

Von Emil Petſchnig, Wien.

„Semele“, Oratorium von Händel, aufgeführt im 2. Geſellſchaftskonzerte unter Prof. Rob. Heger. Ein an muſikaliſchen Schönheiten beſonders idylliſchen Charakters reiches Werk, von denen durch die für die Gegenwart notgedrungen vorgenommene kürzende Bearbeitung von Alfred Rahlwes leider ſo manche verloren geht. Das der Erzählung der Geſchehniſſe dienende rezitative Element erhält (wie in den ſeinerzeitigen O. Hagenſchen Opernbearbeitungen) auf dieſe Weiſe ein Übergewicht über das bei den Empfindungen verweilende arioſe, ſo daß das Weſentlichſte der Vertonung bei dieſer Faſſung einigermaßen zu kurz kommt. Ein Umſtand, der auf die Geſamtwirkung nicht ohne Einfluß bleibt. Im 2. Akt 2. Szene, in den Szenen zwiſchen Hera-Semele und Zeus-Semele müßten unbedingt einige der entfallenen Arien als Schmuck wieder in ihre äſthetiſchen und pſychologiſchen Rechte eingeſetzt werden. In der Kunſt entſcheidet über die Begriffe „kurz“ und „lang“ eben nicht die Uhr, ſondern der mehr oder weniger feſſelnde Inhalt des Gebotenen.. Die Mitwirkenden, Ria Ginſter, Gertrude Rünger, Julius Patzak und Joſef Manowarda als Soliſten, Profeſſor Frz. Schütz an der Orgel, Carl Pilss am Cembalo, der Singverein und das Symphonieorcheſter, hätten keinen Wunſch offen gelaſſen, wenn die Interpretation der Göttermutter eine dämoniſchere geweſen wäre.

Wie ſehr es auf das vom Komponiſten wohlabgewogene Verhältnis zwiſchen rezitierenden und arienhaften Partien zum Zwecke reſtlos befriedigenden Eindrucks bei den Schöpfungen dieſer Epoche ankommt, bewies bald darauf die treffliche ungekürzte Wiedergabe von Händels „Alexanderfeſt“ durch den Geſangverein „Freie Typographia“ zuſammen mit Klara Muſil, Hermine Kittel, Karl Bayer und Hans Schwarz-Gloſſy unter Leitung von Profeſſor Heinrich Schoof. Das ſtark inſpirierte, noch immer jugendfriſche Werk mit der ebenſo geiſtvollen als techniſch fabelhaften Quadrupelfuge als krönendem Abſchluß ſchlug mächtig ein. Den Meiſtern des 17. und 18. Jahrhunderts war die kontrapunktiſche Schreibart einfach nur zeitgemäßes Ausdrucksmittel ihrer höchſt individuellen Seelenregungen und nicht, wie die Heutigen wollen, der maſchinelle, pſychiſch leerlaufende Ausdruck eines angeblichen „neuen Gemeingefühls“, das durch die herrſchende kraſſeſte Eigenbrötelei auf allen erdenklichen Gebieten offenkundig widerlegt wird.

Ein neues Beiſpiel für ſolches modernes Mißverſtändnis barocker Kunſtübung war in einem von M. Spanjard geleiteten Symphoniekonzerte J. Strawinskys von ihm ſelbſt vorgetragenes Capriccio für Klavier und Orcheſter; ein völlig kalt laſſendes rhythmiſches Spiel mit Tönen trotz durchwegiger Konſonanz.

Prof. L. Reichwein brachte im 3. Konzertvereinskonzerte neben Bruckners 1. Symphonie und zwei von Juan Manén mit äußerſter Delikateſſe ausgeführten Violinpiecen Eugen Zá-

dors „Rhapſodie" zum überhaupt erſten Erklingen. So ausgezeichnet ich ſeinerzeit deſſen Variationen über ein ungariſches Volkslied fand, ſo wenig konnte ich mich mit dieſem der zigeuneriſchen Temperamentsſteigerung entbehrenden Stücke befreunden, das ein kurzatmiges, melodiſch wie harmoniſch an Puccini ſich anlehnendes Motiv zwanzig Minuten lang abwandelt. Eine reich beſetzte Orcheſterpalette kann für das Ausbleiben von Einfall und Kontraſten nicht entſchädigen. An einem Feſtabend anläßlich Camillo Horns 70. Geburtstag hörte man außer bereits wohlakkreditierten Chören, der Geſangsſzene „Wallada" (Frau H. Wildbrunn) und Inſtrumentalnummern des Jubilars die von Martin Spörr uraufgeführte 2. Symphonie in d-moll. Man fühlte ſich dabei mehrfach in die eigene holde Jugendzeit zurückverſetzt, wo man begeiſtert in die Tonfluten der „Meiſterſinger" und des „Nibelungenrings" untertauchte; in eine an Genies reiche Epoche, von deren geiſtigem Elan das heutige, durch Theorien in ſeinen Inſtinkten irregeleitete Geſchlecht auch nicht die entfernteſte Ahnung hat und haben kann. Der liebenswürdige Autor durfte ſich für das joviale, klangfrohe Opus vieler Huldigungen ſeiner zahlreichen Anhänger erfreuen.

Mit einer zwiſchen Haydn-G-dur und Beethoven-Es-dur geſtellten A-dur-Novität von Ildebrando Pizzetti debütierte das warmblütige „Öſterreichiſche Trio" (die Damen H. Ballon, Ch. Richter und E. Linke) und erſpielte ſich ſowie dieſem dramatiſch getönten dreiſätzigen Duo von Geige und Cello, dem das Klavier den jeweiligen Stimmungsuntergrund liefert, einen ſehr lebhaften Erfolg.

Ein auch mit Uraufführungen (von L. Rée, W. Groß u. a.) gewürzter, dem „Humor im Liede" gewidmeter Abend zeigte das Künſtlerpaar Klein — Meckler in puncto Geſang und Vortrag auch heuer wieder von der nobelſten Seite.

Ein Operngaſtſpiel des Reuß'ſchen Theaters in Gera im hieſigen Rundfunk machte mit D. Milhauds Klagelied in drei Akten „Der arme Matroſe" bekannt. Trotz nur dreiviertelſtündiger Dauer war die Sache wenig anregend; ſchon deshalb, weil die Perſonen ſich bloß in Mitteilungen ergehen, während der den Kern der Handlung bildende einzige dramatiſche Moment in den Zwiſchenakt verlegt iſt. Und dann bringt die Muſik einen ebenſo anſtrengenden als ausdrucks-, weil interpunktionsloſen Sprechgeſang zu einer halb tonal, halb atonal gehaltenen Begleitung, die mitunter in recht primitiver Weiſe zu charakteriſieren beſtrebt iſt. Die Darbietung war zweifellos eine ſehr gute, eine Wirkung auf dem als Probierſtein für die tonſetzeriſche Qualität einer Oper äußerſt gefährlichen rein akuſtiſchen Wege der Radioſendung konnte ſich jedoch nicht einſtellen; dazu reichen die vorhandenen Werte keineswegs aus.

# Entgegnung.

In der Januar-Nummer der „Muſikpflege" (Quelle u. Meier) nimmt jemand gegen meinen Aufſatz „Fünf Jahre amtliche Beſtimmungen über Privatunterricht in der Muſik" Stellung, aber nur in dem Punkt, daß ich behauptet habe, die Muſiklehrerprüfung ſei obligatoriſch. Das habe ich nicht angenommen, ſondern nur, daß ſie es nach einer gewiſſen Übergangszeit werde. Wenn das wirklich niemals beabſichtigt war, ſo befinde ich mich mit dieſem Irrtum in großer, ausgezeichneter Geſellſchaft. Zahlreiche Muſiker, Muſikſchriftſteller, geprüfte und ungeprüfte Muſiklehrer waren derſelben Anſicht. Und man hat auch nichts getan, um dieſen Irrtum zu zerſtreuen. Die amtlichen Beſtimmungen ſind dann in dieſem Punkte reichlich unklar. An den übrigen Ausführungen und an der troſtloſen Lage vieler geprüfter Muſiklehrer ändert der angebliche Irrtum nichts. Jedenfalls iſt es richtig, daß, ganz abgeſehen von der Zeit, in der Regel die aufgewendeten Koſten für das Studium in gar keinem Verhältnis zu der zu erwartenden Einnahme ſtehen. Noch mehr als die jüngſte bedeutende Schulgelderhöhung wird ſich die Gehaltskürzung der Beamten auswirken, ſie wirft ihre Schatten ſchon voraus.

Heinrich Bohl.

# Die Lösung des musikalischen Silbenrätsels

von Dora Schubert, Mulda i. Sa.

(November- bzw. Dezemberheft 1930.)

Mit dem diesmaligen Heft bringen wir nunmehr unseren Rätselfreunden die mit großer Spannung erwartete Lösung des erstmals im Novemberheft des vergangenen Jahres erschienenen Silbenrätsels von Dora Schubert, wie folgt:

Die Worte lauteten:

1. Erstarrung.
2. Gareia.
3. Alberich.
4. Gounod: „Vision de Jeanne d'Arc".
5. Daland.
6. Courante.
7. Collection Litolff.
8. Hans Heiling.
9. Herr Oluf.
10. Abegg.
11. Gloria.
12. Auf einen Kirchhof.
13. Gomolka.
14. Grieg.
15. Adolf (v. Groß).
16. Gigue.

Die aus den Anfangs- bzw. Endbuchstaben sich ergebenden Anfänge zweier Klavierkompositionen sind:

Anfangsbuchstaben: Franz Schubert: Deutsche Tänze op. 33 Nr. 13.



Endbuchstaben: Bach: 3stimmige Inventionen Nr. 1.



Die ziemlich schwere Aufgabe brachte insgesamt nur 15 richtige, bzw. nahezu richtige Lösungen:

Je ein erster Preis (ein Werk oder Werke aus dem Verlag Gustav Bosse in Regensburg, nach freier Wahl, im Betrage von M. 12.—) wurde den vier Einsendern richtiger Lösungen zuerkannt: Dr. Wilhelm Bode, Riesa a. E. — E. Margenburg, Oschersleben — Heinrich Münz, Waldshut — Paul Verbeck, Leipzig, von denen die drei ersteren ihre Lösungen in der nachstehend abgedruckten Form übermittelten:

Relatives.

Das Rätselraten ist erschwert
Wenn mehrfach der Druckfehler stört,
Auch lief, so weit es mir bekannt,
E. Grieg stets unzerteilt durchs Land!
Doch daß die „13" Anfang sei
Wär selbst für Einstein reichlich frei!
Und wenn dann gar noch Silben fehlen,
Kann man sich halb zu Tode quälen!
Zweimal zu werten sind die Taten
Muß man den Rätseltext erst raten!
Das macht, Frau Dora, kritisch dreister,
Wo man aufs Wort Dir hat vertraut —
Doch stets hat, wer am Platz gebaut
Gefunden viele strenge Meister!
Damit der Gram Dich nicht verzehre,
Beherzige hieraus die Lehre:
Das wäre alles nicht gewesen,
Hätt'st selbst Du Korrektur gelesen!

Dr. Wilhelm Bode, Riesa a. E.

## Die Löſung des Silbenrätſels mit „umgekehrten Vorzeichen".

I. Die Schubertſche Walzermelodie als Motiv einer dreiſtimmigen Invention im 4/4-Takt.

[Frz. Schubert „Deutſche Tänze" op. 33, Nr. 13.]



II. Das Bach'ſche Inventionsthema im erſten Teile eines Walzers.

[J. S. Bach Dreiſtimmige Inventionen Nr. 1 C-dur.]



Erich Margenburg, akad. Muſiklehrer,
Oſchersleben (Bode).

Gottlob, die Löſung iſt gefunden!
Gar lange ſucht ich Wort' und Töne
In meinen ſchönen Muſeſtunden
Des abends zwiſchen acht und zehne.

Gar ſchwierig war es, zu den Noten,
Den richtigen ſich vorzutaſten;
Denn ſtrengſte Vorſicht war geboten,
Durch Konfuſion im Setzerkaſten.

Auch möcht ich über manche Fragen
Kein allzu hartes Urteil fällen;
Jedoch das eine muß ich ſagen:
Nur eine Frau konnt' ſolche Fallen ſtellen!

Doch gerne will ich davon ſchweigen,
— Es liegt mir ferne Spott und Hohn —
Wird mir der erſte Preis zu eigen
Als wohlverdienter Finderlohn.

Heinrich Münz, Waldshut.

Vier weitere, teils auch ſehr launige Einſender löſten wohl die Worte richtig, konnten aber nur das Thema der Endbuchſtaben finden. Ihnen ſei je ein 2. Preis (ein Werk oder Werke

aus dem Verlag Gustav Bosse, nach freier Wahl, im Betrage von M. 8.—) zuerkannt: Peter Letschert, Rheinhausen-Hoch. — Uwe Niß, Kiel — Martha ter Vehn, Emden — Rudolf Winter, Zeitz.

Und weitere sieben Einsender, die an Originalität der Ausschmückung den beiden erstgenannten Gruppen nicht nachstehen, fanden die richtigen Worte, jedoch keines der verlangten Themen. Ihnen wurde für die aufgewendete Mühe je ein 3. Preis (ein Werk oder Werke aus dem Verlag von Gustav Bosse, nach freier Wahl, im Betrage von M. 6.—) zuerteilt: Johannes Conze, Berlin — Rektor R. Gottschalk, Berlin — Magda Haefele, Augsburg — Hans Meiz, Graz — Prof. E. Püschel, Chemnitz — Walter Rau, Chemnitz — Karl Schlegel, Recklinghausen.

* * *

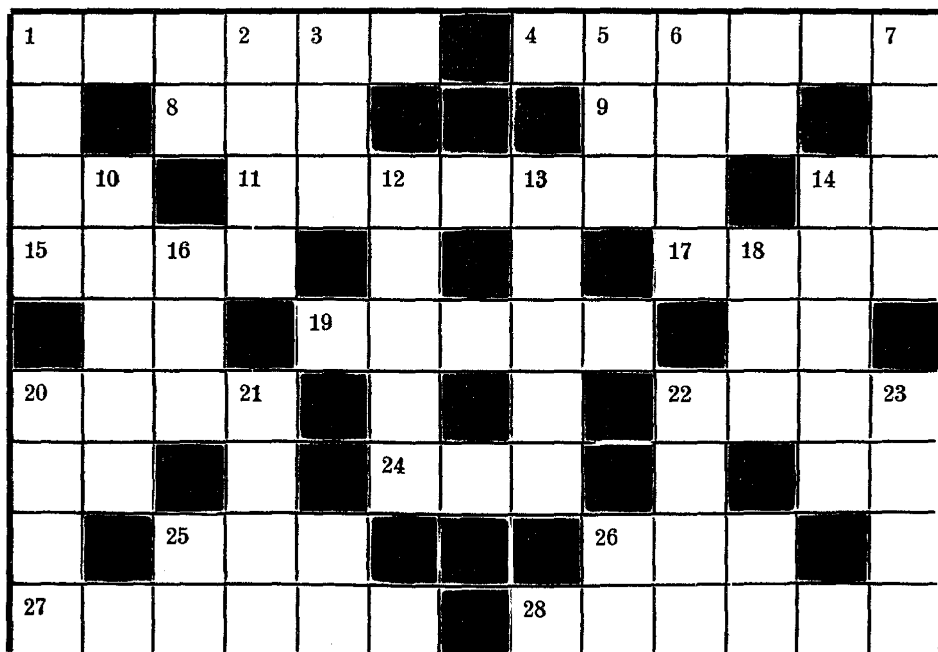
Die im Novemberheft zur Diskussion gestellte Frage „Wer ist Musiker?" ist nunmehr ebenfalls abgeschlossen. Wir hoffen unseren Lesern bald die besten der zahlreichen und vielfach sehr interessanten Einsendungen vorlegen zu können.

# Ein neues musikalisches Preisrätsel.

Von Lena Roffmann, Berlin.

Um allen an uns gelangten Wünschen gerecht zu werden, haben wir uns entschlossen, öfters als bisher Rätsel in unseren Heften zu bringen, damit schwerere und leichtere Aufgaben im Wechsel erscheinen können. Damit erweist es sich aber gleichzeitig als notwendig, die Zahl der zur Verteilung gelangenden Preise mit diesem neuen Rätsel beginnend für alle weiteren jeweils auf 12 festzusetzen.

Unsere Mitarbeiterin Lena Roffmann bietet im Nachstehenden den Lesern und Rätselfreunden der ZFM. eine neue, reizvolle Aufgabe in Gestalt eines Kreuzworträtsels:



Die Bedeutung der einzelnen Wörter ist folgende:

a) von links nach rechts:

*1* genialer Komponist aus dem 19. Jahrhundert, *4* eine Dichtungs- und Kompositionsform der Minnesänger, *8* ital. Zahlwort, *9* erhöhte Tonstufe, *11* chinesisches Blasinstrument, *15* Holzblasinstrument, *17* Gambenvirtuose und Klavierkomponist (Schüler Sebast. Bachs), *19* französischer Name für das Erniedrigungszeichen, *20* dänischer Konzertpianist und Klavierpädagoge, *22* Teil der Orgelpfeife, *24* Gesangsform, *25* Stimmlage, *26* Komposition für zwei Instrumente, *27* Librettist von Humperdincks „Königskindern", *28* Kompositionsgattung;

b) von oben nach unten:

*1* Komponist der alten Ostersequenz, *2* charakteristische Tonstufe im griechischen Tetrachord-System, *3* erhöhte Tonstufe, *5* Gott mit der Hirtenflöte, *6* Wirkungsstätte des jungen Wagner, *7* Ausdruck zur Bezeichnung der Klangfarbe, *10* großer Musikgelehrter, *12* Teil der Messe, *13* griechischer Name für den Abgesang im Bar, *14* frühdeutscher Komponist von Variationensuiten, *16* alter deutscher Notendrucker, *18* moderner Musikschriftsteller, *20* musikdramatische Kompositionsgattung, *21* moderner Musikästhetiker und -pädagoge, *22* moderner Berliner Komponist, *23* Intervall, *25* erniedrigte Tonstufe, *26* Solmisationssilbe.

Der Termin für die Einsendung der richtigen Lösungen wird mit Rücksicht auf die zahlreichen Leser des Auslandes, unter denen sich auch eine ganze Reihe von Rätselfreunden befindet, auf den 10. April 1931 festgesetzt. Die Einsendungen sind an Gustav Bosse in Regensburg zu richten. Für die 12 besten Lösungen sind Preise aus dem Verlag von Gustav Bosse vorgesehen, nach freier Wahl der Preisgekrönten, und zwar in den folgenden Abstufungen:

1. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von M. 12.—,
2. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von M. 8.—,
3. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von M. 6.—.

Neun weitere Preise, bestehend aus einem Buche oder Büchern im Betrage v. je M. 4.—.

# Neuerscheinungen.

Bruno Stürmer, Suite für drei Violinen, Violoncello, Harmonium und Klavier vierhändig, op. 53, 1. Heft: Ouvertüre, 2. Heft: Intermezzo, Passacaglia, 3. Heft: Rondo. Groß 4⁰. Ch. Friedrich Vieweg, Berlin.

Georg Philipp Telemann, Kantate (G-dur) für Alt, Flöte und Continuo, herausgegeb. von Rolf Ermeler, Opus 40. Edition Bisping, Münster i. W.

Alfred Lorenz, Der musikalische Aufbau von R. Wagners „Die Meistersinger von Nürnberg". 3. Bd. von: Das Geheimnis der Form bei R. Wagner. Gr. 8⁰. 195 S. Berlin, Hesses Verlag, 1931.

Ernst Kurth, Musikpsychologie. Gr. 8⁰. XII u. 324 S. Ebenda, 1931. geb. M. 13.50.

Richard Graf Du Moulin - Eckart, Die Herrin von Bayreuth. 2. Bd. von: Cosima Wagner, ein Lebens- und Charakterbild. Gr. 8⁰. VIII u. 918 S. München, Drei Masken-Verlag, 1931.

Emil Michelmann, Agathe von Siebold, Johannes Brahms' Jugendliebe. Zweite, neubearb. und erweiterte Aufl. Gr. 8⁰. 406 S. Stuttgart u. Berlin, J. G. Cotta, 1930. geb. M. 8.50.

Trude Schulze-Albrecht, Naturell und Stimme. Gr. 8⁰. 16 S. Ulm-München. (Druck von J. Ebner, Ulm.)

Niederösterreichische Volkslieder und Jodler aus dem Schneeberggebiet. Gesammelt von K. Kronfuß und Alex. und Felix Pöschl. Kl. 8⁰. 52 S. Wien, Universal-Edition, 1930.

303 Colinde, cu Text si Melodie. Culesse si notate de Sabin V. Drago No. I. Gr. 8⁰. L und 265 S. Craiova, Scrisul romanesc S. A. Eine rumänische folkloristische Publikation.

Hugo Herrmann, Straßensingen op. 77. Sieben a cappella-Chöre f. gemischte Stimmen. (Inhalt: Ziehharmonika, Straßensinger, Expreßsong, Straßenmädchenruf, Tänzerbarkarole, Taxisong, Funkburleske.)

Hugo Herrmann, Drei Gesänge nach alten Sequenzen op. 78[1] für mittlere Stimme und Cembalo, Orgel oder Klavier.

51. Jahresbericht der Staatl. Akadem. Musikhochschule zu Berlin. — 111 Textseiten. Mit Beiträgen von Gg. Schünemann („Die Gründung der Hochschule für Musik"), Karl Klingler, Carl Flesch, Frieda Loebenstein, Curt Sachs („Lichtbildarchiv"), und Fr. Trautwein.

Aglaja Orgeni, Das Leben einer großen Sängerin. Nach Briefen, Zeitquellen und Überlieferungen von Erna Brand. Mit Geleitwort von Dr. Ernst Leopold Stahl. Mit Illustrationen, darunter unveröffentlichten Zeichnungen und Skizzen von Anselm Feuerbach. XVI, 353 S. Gr. 8°. Geh. RM. 9.—, in Leinen RM. 12.—. C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, München.

# Besprechungen.

## *Bücher.*

N. VAN GILSE VAN DER PALS. N. A. Rimsky-Korssakow. Opernschaffen nebst Skizzen über Leben und Wirken. Mit vielen Notenbeispielen. W. Bessel u. Co. Paris-Leipzig. 1930.

Dieses Buch wird vielleicht so manchen Fachmusiker und Musikfreund durch seinen Umfang — 691 Seiten! — abschrecken. Den Allzuängstlichen sei aber verraten, daß es aus 15 selbständigen Opernführern im besten und vornehmsten Sinne dieses Wortes besteht, die ohne weiteres auch einzeln herausgegeben werden könnten. Die sehr zahlreichen Notenbeispiele — von 18 bis 142 für einzelne Werke — erhöhen noch den Wert des Buches, das außer einer inhaltreichen und lesenswerten Skizze über Leben und Wirken des großen, man möchte sagen, des größten russischen Opernkomponisten, jeweils die Entstehung und Bedeutung der zu besprechenden Oper behandelt, den Textinhalt kurz wiedergibt und eine gründliche, auf vorzüglicher Sachkenntnis fundierte Besprechung der Musik, eigentlich eine Analyse an Hand von Notenbeispielen enthält. Der Umfang einzelner Kapitel entspricht der Bedeutung der Werke; so sind der eigenartigsten „Legende von der unsichtbaren Stadt Kitesh und der Jungfrau Fevronia" ca. 130, dem „Goldenen Hähnchen" 50 Seiten, den Nebenwerken „Mozart und Salieri" und „Vera Scheloga" zusammen jedoch nur einige Seiten — was zu knapp ist — gewidmet. Im großen Ganzen ist das Werk klar gegliedert, übersichtlich angelegt und muß als eine wertvolle Bereicherung der Literatur über N. A. Rimsky-Korssakow begrüßt werden. Wenn vielleicht auch nicht überall dem Verfasser zugestimmt werden kann, so muß doch die gründliche Kenntnis nicht nur der Werke N. A. Rimsky-Korssakows selbst sondern auch der russischen Geistesverfassung — an die man nie mit einem Schablonenmaß herangehen darf — besonders hervorgehoben werden. Es bleibt zu wünschen übrig, daß die Arbeit N. van Gilse van der Pals den ihr gebührenden Anklang findet und somit dem Verständnis und dem Interesse für das Schaffen N. A. Rimsky-Korssakows dient, und dieses vornehme, eigenartige Talent dem deutschsprachigen Musiker und Musikfreund näherbringt, was ja einer seelischen Bereicherung gleichkommt. Was Einzelheiten anbetrifft, so wünschen wir für die nächsten Auflagen eine genauere und einheitliche Transkription russischer Namen (z. B. nicht Berendej sondern besser Berendäj, nicht Glazounow sondern besser Glasunoff), fehlerfrei Daten (die Todesjahre Beljajews, Mussorgskij's und Borodin's), eine endgültige Einhaltung des neuen Stils bei sämtlichen Daten, da der alte nur Wirrwarr anstiftet und schließlich genau Angaben der Zitate (welche Ausgabe der „Annalen" von N. A. Rimsky-Korssakow?). Nach der Behebung dieser kleinen Mängel wäre am vorzüglich ausgestattetem und inhaltreichen Werk, dessen musikalische Analysen eine wahre Freude sind, nichts weiter auszusetzen. Möge es eine recht große Lesergemeinde unter Opernfachleuten, Berufsmusikern jeder Art und Laien finden. Robert Engel.

DIE KINDERSTIMME. Unbekannte Entwicklungsmöglichkeiten auf Grund neuester Forschungen: Zur Reform des Schulgesanges von Otto Brill. Verlag von Walter Göritz-Charlottenburg.

Die Anregung, die der Verfasser in vorliegender Broschüre gibt, ist entschieden zu begrüßen. Wir wissen durch die stimmphysiologischen Forschungen von Gutzmann, Flatau u. a. wie die Kinderstimme über ihren natürlichen Stimmumfang hinaus ausgenutzt und geschädigt wird. Nur scheinen die Vorschläge zur Reform des Schulgesanges undurchführbar. Der Verfasser verlangt zwei Jahre nur Stimmbildung für Kinder, bevor sie überhaupt Text singen dürfen. Zur Durchführung dieser Maßnahmen werden stimmphysiologisch ausgebildete Lehrer gefordert, wozu ein mehrjähriges Sonderstudium notwendig erscheint; abgesehen davon, daß die Kinder wahrscheinlich diesen stimmbildnerischen Stunden wenig Interesse entgegenbringen würden. Ein Mangel an schönen Singstimmen, den der Verfasser feststellen zu müssen

glaubt und den er der Schule zur Last legt, besteht m. E. nicht, der tatsächlich bestehende Mangel an guten Sängern dürfte viel eher auf dem Mangel an tüchtigen Kunstgesangspädagogen beruhen, die mit all zu theoretischen Untersuchungen die praktische Ausbildung versäumen. Gewiß ist vieles, was der Autor stimmbildnerisch vorschlägt, annehmbar, leider begeht er in seiner Schrift den Fehler, für eine bestimmte Methode Propaganda zu machen. Die Zitate, die er tonbildnerischen Werken seines Mentors entnimmt, scheinen für Schulzwecke nicht anwendbar. Die Reform des Schulgesangs sollte m. E. mit der Komposition von Liedern einsetzen, die sich dem physiologischen Stimmumfang der verschiedenen Altersstufen anpassen.

BEITRÄGE ZUR SCHULMUSIK. Herausgegeben von Heinrich Martens und Richard Münnich. Jale von Richard Münnich.

Das Buch bringt neue Vorschläge für Tonsilben, die nach den ersten Tonschritten der diatonischen Tonleiter JaLe heißen, ferner neue Handzeichen und Rhythmusnamen. Das Buch ist aufschlußreich auch für diejenigen, die die Zeichen nicht praktisch gebrauchen wollen, denn es gibt einen Überblick über alle bisher gebräuchlichen Tonsilben. Der Autor stellt in objektiver Weise die Vorzüge und Nachteile der einzelnen Systeme dar und gelangt zu eigenen Resultaten, die den Geist eines erfahrenen Pädagogen verraten und in der Ausdruckskraft (diatonische Handzeichen — Tafel) durchaus überzeugend wirken. Ob es möglich sein wird, die verschiedenen Systeme nun auch im praktischen Gebrauch durch diese neuen Vorschläge zu vereinheitlichen, wird von der Einsicht der Schulmusiklehrer abhängen. K. Schurzmann-Berlin.

PAUL MIES: Musik im Unterricht höherer Lehranstalten, 1925/26. 2 Bde. zu je 170 S. — Verlag Tonger-Köln.

Unter den vielen theoretischen Werken, die an die praktische Ausarbeitung des Ministerial-Erlasses (1924) herangehen, ist dieses eines der gründlichsten, vielseitigsten und seiner ganzen Fassung wegen sympathischsten. Es ist für den Unterrichtenden bestimmt und enthält alles, was auf diesem Gebiet auch nur im Entferntesten in Betracht kommt, spricht auch sehr beachtliche Worte über die Beziehungen zu anderen Unterrichtsfächern. Geschichtliches, Pädagogisches, Aesthetisches, Akustisches, praktische Fragen für Schüler-Aufführungen sind in knapper Form, und doch klar-anschaulich behandelt. Den letzten Teil, den der Aufführungspraxis, hat Th. Henninger, bis in Einzelheiten mit Akribie ausgearbeitet. — Man legt das Werk hoch befriedigt aus der Hand. Doch, wenn man an die gegenwärtige Lage des Musik-Unterrichts denkt, so ergibt sich der betrübliche Schluß: Auch das beste Wollen und die beste Methode werden zu schanden, wenn nicht Zeit genug vorhanden ist, um sich in Ruhe damit auseinanderzusetzen.

FRIEDRICH MAHLING: Edmund Schröder, ein zeitgenössischer Komponist, 1929, Helios-Verlag. 54 S.

Die formvolle, gediegene Kunst E. Schröder's ist uns nicht unbekannt. Doch ist uns in erster Linie der Lyriker vertraut. Die kleine Biographie, ergänzt dieses Bild nach der Seite der Instrumental-Musik, speziell der Kammermusik hin. Nach der Erörterung einiger Probleme der modernen Musik, gelangt der Verfasser zu einer objektiven und sachlichen Einstellung Schröder's in der musikalischen Gegenwart. Der zweite Teil gibt Schröder's musikalische Entwicklung wieder und bespricht auch die einzelnen Werke. Die verdienstvolle Schrift wird allen Freunden E. Schröder's willkommen sein. Ein Anhang von Dr. W. Lott gibt eine Bibliographie der Kompositionen und Musiker, die für diesen Künstler eingetreten sind.

SIGFRID KARG-EHLERT: Akustische Ton-Klang und Funktionsbestimmung, 104 S. Leipzig. Verlag M. F. Rothe.

Alle Achtung vor dem gründlichen Ernst und der Vielseitigkeit des Künstlers und Denkers Karg-Ehlert. Es ist ein wissenschaftliches Werk, das in durchaus eigentümlicher Art die Polarität der Ton- und Klangproportionen behandelt. Zunächst werden „der zeitlich schwankende Stimmton", „die inneren Beziehungen zwischen musikalischer und mathematischer Intervallberechnung" erörtert, ferner „das polare Verhältnis zwischen Schwingungszahl- und Wellenlänge, Konsonanz, Dissonanz, kanonische Linienwerte und syntonische Komplexe, Kommadifferenzen zwischen den verschiedenen Intervall-Typen" u. v. a. m.

Das Verständnis des Werkes wird nicht unerheblich erschwert durch das mathematisch-tabellenmäßige Aussehen, ferner durch die Umbenennung vieler Begriffe, wie der Sub-Dominante in Contrante, die Umstülpung der Bezeichnung bei Moll, Metharmose und Enharmose (für Modulation), Bewegungsklänge (für Figuration), tonalitätische Entgleisung, effektive Enharmose, um nur einige Beispiele zu nennen.

Hoffentlich täuscht sich der Verfasser darüber nicht: Sein Werk dürfte nur dem „eingeschworenen" Akustiker nützlich sein. Der „bescheidene" Praktiker müßte erst auf Eleminierung des umständlichen wissenschaftlichen Apparates dringen. Was aber bleibt dann übrig? Die Theorie eines Oettingen und Riemann? Es scheint fast so.

KURT SACHS: Vergleichende Musikwissenschaft. (Musikwissenschaftliche Bibliothek.) 86 S. Verlag Quelle und Meyer.

Wie der Verfasser im Vorwort bemerkt, verdankt das Buch das Beste den Forschungen von Hornbostel's und R. Lachmann's, deren Ergebnisse es für breitere musikalische und pädagogische Kreise erschließen will. Wie alles aus der Feder Kurt Sachs', des Spezialisten für Instrumentenkunde und primitive Musik, ist auch dieses Buch mit ebenso geistvoller, wie übersichtlicher Darstellungsgabe abgefaßt und wird daher viele Freunde der Musik interessieren, auch über die Fachkreise hinaus. Zahlreiche Notenbeispiele sind geeignet, ein anschauliches Bild jener Urkunft zu geben, aus der sich unsere Abendländische Musik entwickelt hat.

Dr. Friedr. Welter.

DIE MUSIKALISCHE PRODUKTION IM KINDESALTER. Eine experimentalpsychologische Untersuchung der kindlichen Melodik von Albert Nestele (Beiheft zur Zeitschrift für angewandte Psychologie). Verlag von Johann Ambrosius Barth-Leipzig 1930.

Mit außerordentlicher Exaktheit untersucht der Autor nach Vorversuchen mit eingen Hundert Kindern an 120 Versuchspersonen beiderlei Geschlechts im Alter von 3—15 Jahren aus der Kleinkinderschule, der Grundschule und der Volksschule aus den Kreisen industrietreibender Bevölkerung eines Vororts, um die Mitte zwischen Stadt- und Landkindern zu halten. Die Versuche erstrecken sich auf die Melodisierung der eigenen Namen und kleiner gegebener Texte und wurden in einen Edison Phonographen gesungen Das musikalisch Schöpferische im Kinde, sofern es überhaupt vorhanden ist, setzt einer Fixierung die größten Schwierigkeiten entgegen, meist gelingt es nicht, die spontan gesungene Melodie niederzuschreiben, eine Wiederholung bringt Veränderungen, dazu kommt die Befangenheit der Kinder vor dem Aufnahme-Apparat. Der Autor hat in mühevoller Arbeit diese Schwierigkeiten zu überwinden gesucht und er legt ein interessantes Material von annähernd 100 Notenbeispielen vor, das uns beachtenswerte Einblicke in das kindlich-musikalische Vorstellungsvermögen gewährt. Es erscheint allerdings fraglich, in wieweit diese Experimente praktisch musikpädagogisch zu werten sind.

K. Schurzmann-Berlin.

HERMANN HERING: Arnold Mendelsfohn, Die Grundlagen seines Schaffens und seine Werke. 1930. 79 S. Verlag Bosse, Regensburg.

Man kann es nur begrüßen, wenn die vielen Einzelstudien einmal zu einer umfassenden Schrift über die Kunst des Altmeisters zusammengefaßt werden, den so viele Fäden mit der musikalischen Vergangenheit verknüpfen und der in der Gegenwart wie ein Markstein der protestantischen Kunst dasteht, die ihm doch so viel zu danken hat. Besonders glücklich finde ich den I. Hauptteil, die Grundlagen für das Schaffen, woraus sich immer wieder das hohe Ethos der gefestigten Persönlichkeit Mendelssohns ergibt, doppelt wohltuend in der heutigen Zeit. Nach eingehender Analyse der a cappella-Werke für gemischten Chor und der begleiteten Vokalwerke, kommt auch der Instrumentalkomponist zu Wort, den man leider fast gar nicht kennt. Hoffentlich regt die mit viel Wärme abgefaßte Schrift zu einer intensiveren Beschäftigung mit diesem Meister an. Dr. Friedr. Welter.

*Musikalien.*

N. F. VAN ROOIJEN: Violin-Schule in zehn Heften. Volksausgabe. Verlag Ernst Eulenburg, Leipzig.

Warum allein der Musikunterricht nicht seine Lehrmethoden auf eine rationelle Grundlage bringt, während doch auch der Musiker, ja der Laie mehr als je darauf angewiesen ist, daß er schnell und sicher zu Fertigkeiten kommt, bleibt völlig unerfindlich. 10 Hefte Übungen mit der Aussicht darnach noch Fleschs Tonleitersystem von vorn anzufangen! Die Schule ist besser als andere, aber noch viel mehr Studien würden erspart als der Verfasser schon zu Wege bringt, wenn die Lehrer bessere Psychologen wären. Gerade auf der Violine ist transponieren in andere Tonarten ein Kinderspiel, einfach durch Lagenwechsel, was der Anfängerunterricht vom ersten Tage an ausnutzen könnte zur erheblichen Luststeigerung bei Lehrer und Schüler. Violinespielen basiert auf Lagenwechsel, also auf der Fähigkeit, die Finger ganz verschieden weit stellen zu können und noch wird, wie zu Methusalems Zeiten, zuerst eine einzige Lage eingeübt, also die Griffweite versteift, sodaß nur äußerst Begabte und Fleißige nachher in allen Lagen gleich sicher werden. Gerade Gewohnheit einer bestimmten Lagen-Griffweite ist zu vermeiden. Außerdem wird das Gehör ganz anders entwickelt, wenn von Anfang an alle möglichen Griffweiten in Betracht kommen. Auf dem üblichen Wege täuscht manuelle Geschicklichkeit oft über mangelndes Gehör hinweg! Dazu kommt, daß auf dem von mir vorgeschlagenen rationellen Weg, der Schüler schon alle Lagen kennt, wenn in den Übungen und Stücken selber Lagenwechsel vorkommt und: das langweilige Notenbild verschwindet, der Schüler lernt lesen. Nichts ist gefährlicher als das späte und allmählige Einführen der Vorzeichen. Bitte meine Herren, auch in der Schule

lehrt man erst lesen und schreiben und baut darauf alles weitere auf! Aber im übrigen ziehe der Violinlehrer diese Hefte zu Rate, sie enthalten viel Material von Wert.

EDUARD KÜCHLER: 100 Etüden für Violine für Anfang u. Mittelstufe. Verlag Gebrüder Hug.

Mir liegt nur Heft III vor. Eine Sammlung brauchbarer Übungen. Nur die Bemerkung: „Jeder Saitenübergang muß mit dem Schultergelenk gemacht werden — in der Mitte mit dem Ellenbogengelenk und leichtem Handgelenk" ist veraltet. Man weiß doch, wie das allgemein mißverstanden wird. Man lese darüber Walter Blobel die Lösung des Geigenproblems. Jedes Hinlenken der Aufmerksamkeit auf die Körper und Muskelfunktionen versteift und verkrampft (die Wissenschaft sagt: jede willkürliche Muskelbewegung ist tetanischer Art, also starrkrampfartig!) Aber jedes Kind und jeder Unbegabteste macht alles richtig, wenn die Vorstellung geweckt und geübt wird, der Bogen liefe selbständig und man folge ihm nur feinfühlig, ohne ihn zu stören, nach.

BONDI: Der einheitliche Fingersatz der Violintonleiter (Schuberthaus-Verlag).

Ein einheitlicher Fingersatz für alle Tonleitern ist sicher wünschenswert von gewissen Gesichtspunkten aus, aber „tägliche Übungen", wozu die Tonleitern gehören sollten, haben doch nur den einen Zweck: absolutes Wissen über alle Töne, die unter einer Lage liegen! Dazu kommt man nur durch verschiedene Fingersätze, sogar für ein und dieselbe Tonleiter! Allerdings nicht wie heute noch üblich ohne System. Aus denselben Gründen ist die Vorschrift, den Lagenwechsel beim Halbton zu vollziehen, sehr mit Vorsicht aufzunehmen, gerade das schwerere muß am meisten geübt werden, dann geht das leichtere von selbst. Allerdings muß auch hier geordneter, nicht wilder Wechsel gelehrt werden. Das Ziel ist doch Ton- und Griffdenken und das erfordert mehrere verschiedene Ordnungen nebeneinander, verbietet Unordnung ebenso wie einseitige Ordnung. Wer aber noch keine Ordnung hat, soll schnell Bondis Rat befolgen.

Walther Howard.

JACOBSEN MAXIM.: 100 technische Paraphrasen über Kreutzer-Etuden zur höchsten Ausbildung der Violintechnik. Verlag Wilhelm Zimmermann, Leipzig. 2 Bände zu je zwei Heften; 1. Band: Technik der linken Hand, 2. Band: Technik der rechten Hand.

Der Verfasser führt im Vorwort aus, daß er durch das vorliegende Werk den Geiger lehren wolle, planmäßig und systematisch zu üben. Da z. Z. nur wenige Violinstudierende in der Lage seien, ohne Nebenverdienst ihr Studium beenden zu können, sei die Gefahr eines frühzeitigen Steckenbleibens oder Verschlampens heute größer denn je. Nur strenges technisches Studium in konzentriertester Form könne diese Gefahr bannen. Hiezu zu helfen sei der Hauptzweck dieser Paraphrasen.

Die Durchsicht der 3 Hefte, welche nun vorliegen, zeigt, daß Jacobson noch mehr bietet, als er im Vorwort verspricht. Man gewinnt die Überzeugung, daß hier die langjährigen Erfahrungen eines gewissenhaften und geschickten Pädagogen niedergelegt sind. Es ist keine vergrößerte Neuausgabe der Kreutzer-Etuden, sondern ein vollkommen neues Werk, das nur die melodische Grundlage jener Etuden zum Ausbau eines bis in alle Feinheiten ausgedachten technischen Systems verwendet. Die Sammlung wird fortgeschrittenen Geigern vorzügliche Dienste leisten und kann sich den schon vorhandenen Meisterwerken auf dem Gebiete der Übungsliteratur würdig zur Seite stellen.

A. Walter.

CHRIST IST ERSTANDEN! Alte Osterlieder für drei bis fünf Stimmen. Herausgegeben von Ernst Fritz Schmidt.

GEISTLICHE ZWIEGESÄNGE von Kaspar Othmayr. Herausgegeben von Walther Lipphardt.

DEUTSCHE GESÄNGE VOM LEIDEN CHRISTI für drei bis vier Stimmen. Herausgegeben von Ralf von Saalfeld.

ERGÖTZLICHE LIEDER UND QUODLIBET aus dem sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert zu drei und vier Stimmen. Herausgegeben von Ernst Fritz Schmidt.

AUGSBURGER TAFELKONFEKT: Eine Auswahl für ein, zwei und drei Stimmen mit Begleitung von zwei Geigen, Violoncello und Klavier. Herausgegeben von Walther Pudelko. Klaviersatz von S. Hose.

Mit dieser Auswahl bringt der Bärenreiter-Verlag zu Kassel-Wilhelmshöhe in der Reihe „Musikalisch Hausgärtlein" wirklich etwas Gutes. Der romantische Titel dieser Sammlung entspricht nicht dem Inhalt dieser Hefte; denn er ist für einfache Verhältnisse und für das Haus zu schwer. Es gehören schon geschulte Chöre zur Bewältigung der Schwierigkeiten, die vor allem in den geistlichen Liedern im Rhythmischen liegen. Ganz besonders ist den Herausgebern zu danken, daß sie auf jegliche Bezeichnung der Tempos und der Dynamik verzichteten. Die Lieder entgehen dadurch einer Uniformierung, der musikalische Chorleiter weiß schon, wie er die einzelnen Lieder anzufassen hat. Die geistlichen Gesänge sind von Walter, Triller, Praetorius, Calvisius, Eccard usw. Die Othmayrschen Zwiegesänge sind beachtenswert, wenn sie auch nicht an die von Praetorius heran-

reichen. Lustig sind die beiden Hefte mit den weltlichen Liedern. Ihr herber Ton in Wort und Weise ist auch heute noch auf Sänger und Zuhörer von ergötzlicher Wirkung.

H. M. Gärtner.

SCHWEIZER SING- UND SPIELMUSIK. Schweizer Sing- und Spielmusik. Heft 1, Sechs alte Schweizer Lieder für 2—4 Singstimmen und Instrumenten gesetzt von Alfred Stern. Heft 2, Zehn alte Schweizer Lieder für eine Singstimme mit allerlei Instrumenten gesetzt von Alfred Stern. Verlag Gebrüder Hug & Co., Leipzig und Zürich. Preis je Heft 3,35 M.

Die ersten Lieder sind ursprünglich anläßlich eines Familienfestes für 2 gemischte Stimmen unter Hinzuziehung von Cello, Geige und Flöte geschrieben. Zu den anderen Liedern tritt je nach Charakter, Klarinette, Oboe, Bratsche und Laute. Die Auswahl der Lieder ist sehr fein, und für das häusliche Musizieren sind die Sammlungen zu empfehlen. Nicht gut zu heißen ist die bewußte Bevorzugung der Polyphonie. Es ist unbedingt eine Stilverkennung, alles in dieser Art singen und spielen zu lassen, zumal sich nicht alle Lieder dazu eignen.

H. M. Gärtner.

FRITZ JÖDE: Volkstänze. Georg Kallmeyer Verlag, Wolfenbüttel-Berlin.

Diese Sammlung einfacher und doch wertvoller Volkstänze und Kinderspiellieder eignet sich recht gut zum Einführen in die ganze Volkstanzbewegung. Durchweg liegt in diesen Tänzen ein feinsinniger, großväterlicher Humor, den P. Kickstat in seinen instrumentalen Sätzen zu diesen Tänzen (Geige, Bratsche, Cello und Triangel) sehr gut getroffen hat. Leichte Klaviersätze sind ihnen beigegeben. Genaue Tanzanweisungen machen auch denen, die der Jugendbewegung mit ihren Tänzen fernstehen, die Einübung leicht. H. M. Gärtner.

ALTE KONTRA-TÄNZE. Übertragen von Georg Götsch und Rolf Gardiner aus „The English Dancing Master" by John Playford (London 1650—1728). Georg Kallmeyer-Verlag, Wolfenbüttel-Berlin.

Eine Einführung, dazu Geschichte und Stil des Kontratanzes sind den eigentlichen Tänzen vorausgeschickt. Ich möchte jedem, der sich mit der Musik des Mittelalters beschäftigt, raten, sich diese Tänze anzusehen; denn sie sind musikalisch ungemein fesselnd. Die Weisen sind größtenteils pentatonisch und schwingen um einen Ton. In wahrer Erkenntnis dieses Charakters sind die Tänze einstimmig gehalten und entbehren dadurch jeglicher Schwere. Ihren wahren Klang kann eigentlich nur die Blockflöte vermitteln. Ob diese Tänze heute noch tänzerisch eine Rolle spielen werden, muß ich bezweifeln. Wenn man sich ihnen wieder zuwendet, so ist das doch nur ein Zeichen, daß den Kreisen, die das tun, eine eigene, zeitgemäße Ausdrucksgestaltung fehlt H. M. Gärtner.

MICHAEL PRAETORIUS: Tänze für kleines Orchester zu vier und fünf Stimmen aus der Sammlung „Terpsichore" (1612). Ausgewählt und eingerichtet von Friedrich Blume. Georg Kallmeyer Verlag, Wolfenbüttel-Berlin.

Diese Orchestertänze sind ihrem Wesen nach zu verstehen wie die Suiten Bachs, Menuetts der Klassiker und Brahmsschen Tänze. Infolge ihrer leichten Spielart, sie gehen nicht über die erste Lage hinaus, sind sie eine wertvolle Bereicherung der Hausmusik. Zur Ausführung sind nötig zwei oder drei Geigen, Bratsche und Cello.

H. M. Gärtner.

WALTER REIN: Kleine Musiken und Kantaten. Georg Kallmeyer Verlag, Wolfenbüttel-Berlin. — DERS.: Deutsche Lieder vergangener Jahrhunderte. Heft 1, Weltliche Lieder; Heft 2, Geistliche Lieder. Ebenda.

Alle drei Sammlungen möchte ich den Männergesangvereinen ans Herz legen. In frischer und schlichter Weise wird hier musiziert, und ich glaube bestimmt, daß die Sänger, die einmal diese Art des Musizierens gekostet haben, dem üblichen Stil — mein Optimismus hindert mich daran, ihn als unausrottbares Unkraut zu bezeichnen — den Rücken zu kehren. H. M. Gärtner.

HELMUTH POMMER: Deutsche Gottesminne. Geistliche Volkslieder des 15.—19. Jahrhunderts in drei- und vierstimmigen einfachen Satz. Otto Halbreiter, Musikverlag, München. — DERS.: Lieder des deutschen Alpenvolkes. Ebenda.

„Deutsche Gottesminne" bietet eine vorzügliche Auswahl von Liedern und kann kleineren Vereinen sehr empfohlen werden. Zu begrüßen ist die Ausgabe der Alpenlieder. Der zweistimmige Satz trifft den natürlichen Ton der Lieder. Sie haben mir Freude gemacht, spricht aus ihnen doch eine Erdgebundenheit, die uns leider fehlt.

H. M. Gärtner.

### Männerchöre.

*Verlag Ernst Eulenburg-Leipzig:*

PAUL GRAENER: Die Gesellenwoche ist die saubere Arbeit eines sicheren Könners, der mit viel Laune den Stimmungsgehalt einer jeden Strophe kontrapunktisch illustriert, dabei bleibt die Harmonik einfach. Von schöner Publikumswirkung.

PAUL GRAENER: Deutsche Kantate, Op. 87.

Die Deutsche Kantate, die Prof. Rüdel gewidmet ist und durch ihn auch zur Aufführung ge-

langte, ist inhaltlich auf einen ernsten geistlichen Ton gestimmt, bietet dabei aber reiche Abwechslung und mannigfache Kontraste. Der musikalische Stil fußt auf einer ähnlichen Gesamteinstellung, ist meist 4stimmig und polyphon. Im Motettenstil (dieses wäre auch die richtige Formbezeichnung gewesen). Nr. 1 zeichnet sich durch edel-schlichte Melodik aus und trifft den geistlich-volkstümlichen Ton ausgezeichnet. Bei „edelstem Gesteine" erscheint eine ruckweise, zu komplizierte Modulation, nach meinem Gefühl, und die Stelle „Dahin kehrt" ist etwas matt. Eine feine harmonische Wendung beim Schluß „Sünden reine" Die bewegten Gesänge (Nr. 2 und 5) sind fugiert, technisch die schwersten. Nr. 2 behandelt ein etwas von Bach angeregtes Thema in freier Fuge. Nr. 3 (Herr erbarme dich unser) enthält große Schönheiten, besonders der zweite Teil ist von tiefer Wirkung. Der Choral „O Herre Gott" ist eine Perle an Einfachheit und Eindringlichkeit, auch kleineren Vereinen zugänglich. Er ist gewaltig und stark. Nr. 5 stellt die größten Anforderungen und ist ein virtuoser, wirksamer Schluß, formal ein Fugato über zwei Themen.

PAUL GRAENER: 2 Volksliedbearbeitungen.

Die beiden Bearbeitungen sind „Schlager" eingänglicher Art, besonders „Ich ging in einer Nacht". „Wenn alle Brünnlein fließen" erreicht gewähltere Wendungen durch fließende Mittelstimmen.

*Verlag Karl Hochstein-Heidelberg:*

OTTO SCHEUCH: Deutsches Gebet, Op. 46.

An deutschen Gebeten haben wir zwar keinen Mangel. Doch bildet dieses Werk mit seiner gediegenen Faktur und seinem persönlichen Ausdruck eine rühmliche Ausnahme. Durch Verwendung des Chorals wird eine grandiose Schlußsteigerung aufgebaut. Technisch nicht leicht.

HANS WAGNER-SCHÖNKIRCH: Herbst (Op. 129), Im Walde (Op. 130).

Der bekannte Männerchorkomponist und -Dirigent gibt in beiden Chören geschmackvolle Proben seines Könnens. Im Walde ist ein heiteres Lied, das bei pointiertem Vortrag sehr erfolgreich sein muß, da es mit sicherem Blick auf Wirkung angelegt ist. Technisch nicht schwer. Der Herbst ist ein feines Stimmungsbild und zeichnet sich durch eine durchsichtige Polyphonie aus.

PH. WÜST: In Innsbruck bliesen die Jäger.

Der Komponist entgeht in seinem Lied nicht ganz dem Vorwurf der auf Wirkung spekulierenden Mache. Hat zu diesem Zweck Wüst das Tra-ra hinzugesetzt? Der musikalisch wertvollere Mittelteil kontrastiert mit dem Hauptsatz zu unversöhnlich. Die Anlage des Ganzen zeugt von Geschick.

SIEGFRIED KUHN: Geburtstagsfuge.

Eine heitere Gelegenheitsarbeit im strengen polyphonen Stil. Vielleicht — bei kleiner Textänderung — läßt sie sich auch für andere Gelegenheiten nutzbar machen.

HEINRICH KASPAR SCHMID: Maria stand im Garten.

Das schlichte Chorlied nimmt für sich ein und man sieht, daß bei technischer Einfachheit auch wertvolle Musik geschaffen werden kann. Das Baßsolo erhöht die Wirkung des geschmackvollen Stückes.

*Steingräber-Verlag:*

SIEGFRIED KUHN: Abendlandschaft.

Edle, herzenswarme Musik im gewählten fünfstimmigen Satz. Die feine Lyrik des Eichendorffschen Textes wird sehr einfühlsam nachgezeichnet; der Höhepunkt bei „O hätt ich Flügel" ist prachtvoll. Der Chor ist nur größeren Vereinen zugänglich und erheischt differenzierte Dynamik.

*Musikalienhandlung R. Bley-Eisenach:*

SIEGFRIED KUHN: Ausfahrt und Scheiden für 4stimmigen Männerchor.

Beide Chöre verdienen mehr Beachtung ihres sorgfältigen Satzes und ihres guten Gehaltes wegen. Nr. 2 ist harmonisch interessant.

Dr. Friedrich Welter.

# Kreuz und Quer.

## Die Krise der musikalischen Organisation.

Von Dr. H. Matzke, Breslau.

Man kann in der Gegenwart kaum auf musikorganisatorische Dinge eingehen, ohne sich eines betonten Hinweises Hermann Kretzschmars zu erinnern, der seinerzeit die Fürsorge für die musikalische Organisation in Deutschland zeitweilig allen anderen Bemühungen auf musikalischem Gebiet vorangestellt wissen wollte. Was Kretzschmar damals an Warnungen und Be-

fürchtungen ausſprach, ſehen wir heute in der großen Linie weithin verwirklicht. Eine Kriſe jagt die andere nicht nur in unſerem wirtſchaftlichen, politiſchen und ſozialen Leben, ſondern auch in unſeren muſikorganiſatoriſchen Bezirken. Materiell kämpfen ganze Schichten des Muſiker- und Muſiklehrerſtandes einen verzweifelten, für eine Generation vielleicht hoffnungsloſen Kampf um ihr tägliches Brot, in ideeller Hinſicht ſind die Grundlagen und das Zentrum der Muſik ſelber ſtärkſten Angriffen und Umwertungen ausgeſetzt.

Wie iſt das alles gekommen? Soziale Umſchichtung, wirtſchaftlicher Niedergang, eine völlig unzureichende muſikorganiſatoriſche Beratung, der gewaltige Einbruch der Technik in unſeren Tagen und eine weithin veränderte Geiſteshaltung haben an dem bereits in mangelhaftem Zuſtande übernommenen Gefüge unſerer Muſikorganiſation äußerlich und innerlich gerüttelt und es in weſentlichen Punkten bis zur Kataſtrophe erſchüttert. Es fragt ſich nun, welche Mittel es gibt, um dieſen Erſcheinungen in zweckmäßiger Weiſe zu begegnen, und von welchem Geiſte die notwendigen Reformbeſtrebungen getragen ſein müſſen.

Der ſozialen Umſchichtung wäre Rechnung zu tragen durch weiteren Ausbau der ſogenannten Konſumentenorganiſationen, in Oper, Konzert, Rundfunk und Lehrmittelbezug (neue Preis- und Abonnementspolitik), durch weitgehende Schaffung von leiſtungsfähigen halböffentlichen Muſikſchulen — am beſten vielleicht in Form von ſubventionierten Arbeitsgemeinſchaften der leiſtungsfähigen Privatmuſiklehrer, unter unabhängiger, geiſtig aufgeweckter und kulturell umfaſſender Organiſations- und Studienleitung —, weiter durch planmäßige ſtärkere Heranziehung der vorhandenen Militärkapellen, vor allem in orcheſterloſen Gegenden, für rein kulturelle Aufgaben und durch Schaffung eines elaſtiſchen geſunden Urheberrechts. Schließlich gehört auch die qualitative Läuterung und an Stundenzahl ausreichende Aufbeſſerung des Schulmuſikunterrichts hierher.

Dem allgemeinen wirtſchaftlichen Niedergang und ſeinen Folgen für die Muſik iſt aufs Große geſehen nur mit einer weitblickenden, finanziell-organiſatoriſchen Planwirtſchaft einigermaßen wirkſam zu ſteuern. Erſte Vorbedingung hierfür iſt der entſchloſſene Ausbau der öffentlichen Fach- und muſikorganiſatoriſchen Beratung, der ſeine autoritative Spitze in ſtaatlichen und kommunalen Fachberatern einerſeits und in neu zu ſchaffenden, hinſichtlich ihrer Aufgaben differenzierten Muſikkammern als Organen der kulturellen und wirtſchaftlichen Selbſtverwaltung der Muſik andererſeits haben muß. Im einzelnen wären hier einzugliedern eine gewiſſe Rationaliſierung des öffentlichen Zuſchußweſens, die öffentliche Unterhaltung einer Mindeſtzahl regional zu verteilender Muſikhochſchulen und „Oaſen" hochwertiger muſikaliſcher Naturproduktion (Opernhäuſer, Kulturorcheſter, Elitechöre), parallel dazu die ſyſtematiſche Schaffung von hauptamtlichen ſtädtiſchen Muſikdirektorſtellen in den Mittel- und Kleinſtädten als hochwertig fachlich und kulturell verankerten Sammelpunkten zur Aktivierung des provinziellen Muſiklebens, bei planmäßiger, klug doſierter Heranziehung wertvoller Gaſtſpiele (Soliſten, Enſembles, Orcheſter, Wanderoper). Es muß weiter erfolgen eine zeitgemäße Reform des muſikaliſchen Beſoldungs- und Tarifweſens (Starunweſen, Orcheſter-, Chor-, Tanzgagen), ſozialpädagogiſche Ausnutzung und Ausbau der muſikaliſchen Begabungsprüfung, Zurückdrängung des entgeltlichen nebenberuflichen Muſizierens und Unterrichtens auf ſeiten wirtſchaftlich ſichergeſtellter Kreiſe, namentlich in der Großſtadt, angemeſſene Fernhaltung von Ausländern in der niederen Muſikausübung, muſikaliſche Beratung und Überwachung der Arbeitsämter, Verſuche der Verpflanzung oder Umſchulung arbeitsloſer Muſiker, ſtärkere öffentlichrechtliche Heranziehung des Rundfunks, der Tonfilmtheater und der Schallplatteninduſtrie zur Mitfinanzierung muſikkultureller Aufgaben (geſetzliche Kulturaufgabe), objektive Verteilung von öffentlichen oder halböffentlichen Kompoſitionsaufträgen und von Prämien bzw. Preiſen uſw. an Chorvereine u. dgl.

Aber alle Maßnahmen und Forderungen werden praktiſch und ideell Stückwerk bleiben, wenn es nicht gelingt, durch eine moraliſche Einwirkung großen Stils der für eine geſunde Entfaltung und Auswertung der muſikaliſchen Kräfte nicht immer günſtigen veränderten Geiſteshal-

tung eine sozialwirtschaftliche und idealphilosophische Pädagogik an die Seite zu stellen. Mit einem Wort: es muß, im bedauernden Hinblick auf die programmatischen Entgleisungen und Widersprüche mancherlei Art, die hier im Laufe der Jahre die Gemüter erhitzt haben, eine gesunde musikpolitische Mentalität geschaffen und mit neuzeitlichen Werbemethoden der Öffentlichkeit nahegebracht werden. Die von der Parteipolitik übernommene gegenseitige Verketzerungssucht der einzelnen Richtungen, insbesondere auf dem Gebiete „neuer Musik" und „neuer Pädagogik", muß einmal aufhören, um so eher, als dieser Kampf auf schwankendem Boden heute im Innern offenbar entschieden ist und Nachzugsgefechte die Stimmung nur weiter verbittern. Der Versuch einer kunstphilosophischen (geisteswissenschaftlichen) Deutung dieser Kämpfe, wozu besonders die Musikgeschichte und die vergleichende Musikwissenschaft wesentlich beitragen können, muß objektiv der neuen Mentalität dienen.

Möge es den musikpolitisch tragenden Kräften gelingen, hier wie im Gesamtbereich ihrer Aufgaben mit der theoretischen Erkenntnis den praktischen Willen starker Persönlichkeiten in gesunder Harmonie rechtzeitig zur musikorganisatorischen Tat zu vereinigen.

## Otto Singer †.

Am 8. Januar starb in Leipzig an einem Herzschlag Otto Singer, durch seine Klavierauszüge zu den Werken vor allem von Richard Strauß weltbekannt; einer jener ausgezeichnet durchgebildeten Musiker, wie sie heute immer seltener werden. In strenger Zucht und dabei vielseitig musikalisch aufwachsend als der Sohn des gleichnamigen Dresdner Musikers Otto Singer, der nachmals, von 1867 an, in Amerika zu bedeutenden Stellungen gelangte, gehörte Singers Herz der neudeutschen Richtung, er brachte aber durch seine ganze musikalische Erziehung — als Geiger war er auch Schüler Joachims sowie Leonards in Paris gewesen — den Klassikern jenes bis ins Kleinste gehende Verständnis entgegen, die ihn zu ausgezeichneten Ausgaben klassischer Musikwerke — so die Klaviersonaten Beethovens bei Benjamin — befähigten; es kam ihm dabei auf feinste Einzelheiten an. 1864 in Dresden geboren und dann zunächst in Amerika aufwachsend, hat er, für die laute und auch auf außerkünstlerische Fähigkeiten rechnende Öffentlichkeit wenig veranlagt, zunächst ein ziemlich reichbewegtes Dirigentenleben geführt, bis er vor allem in der ruhigen Arbeit des Anfertigens künstlerischer Klavierauszüge ein Hauptfeld seiner Betätigung fand. Vor allem die Richard Straußschen Werke boten da ganz neue Aufgaben, und wie meisterlich Singer sie löste, wie er mit scharfem Blicke das Wesentliche zusammenfaßte und es in einem ganz ausgezeichneten, famos klingenden und immer noch gut spielbaren Klaviersatz bannte, das stellt ihn in die erste Reihe der berühmt gewordenen „Klavierauszügler". Auch als sehr gediegener Komponist ist Singer bekannt, ohne aber auf diesem Gebiet tiefere Spuren zu hinterlassen, weil ihm bei aller Durchbildung doch die eigentlich originale Ader abging, eine Originalität, die er als Mensch in besonderem Maße besaß. Allerdings mußte man ihn näher kennen und die Menschen, denen er sich erschließen konnte, mußten ihm sympathisch sein. Da sprach er dann gern aus seinem reichen früheren Leben, das ihn mit den verschiedensten Musikern in Beziehung gebracht hat, wobei es an scharfen Beobachtungen und Bemerkungen nicht fehlte. Mit treuester Anhänglichkeit hing Singer der Kunst Liszts an, bis zu seinem Tode ihm bekannte Dirigenten brieflich und mündlich anregend, sich dessen Werke stärker anzunehmen. Erst seit 1924 lebte Singer wieder in Leipzig, aber ziemlich zurückgezogen und ohne sich in die neuen, gerade für einen Klavierauszügler veränderten Verhältnisse wirklich finden zu können, zumal in den letzten Jahren sein Gesundheitszustand zu wünschen übrig ließ. Als einen unsrer trefflichsten heutigen deutschen Musiker, der seiner Natur treu blieb und keine Kompromisse kannte, hat ihn nun im 67. Jahre der Tod ereilt.

## Der böhmische Komponist Oscar Nedbal †.

In Agram, wo er als Gast des dortigen Philharmonischen Orchesters weilte und auch eine Aufführung seines Ballettes „Das Märchen vom Hans" im Nationaltheater dirigierte, hat Os-

car Nedbal seinem Leben freiwillig ein Ende bereitet, indem er sich vom zweiten Stockwerk des Theaters auf die Straße stürzte. Die Gründe von Nedbals Selbstmord sind in finanziellen Schwierigkeiten zu suchen, die er als Direktor des slowakischen Nationaltheaters in Preßburg hatte, dessen Leitung er seit dem Jahre 1923 innehatte. Denn die Tschechen, vor allem die tschechischen Regierungskreise liebten Nedbal seiner internationalen und germanophilen Haltung wegen nicht allzusehr, gaben sich daher auch keine Mühe, ihn in dem vergeblichen Kampfe um die Existenz des Preßburger slowakischen Theaters, das von den Preßburger Ungarn und Deutschen gemieden, von den Slowaken und Tschechen dieser Stadt nicht besucht wird, zu unterstützen, so daß das Defizit immer größer und Nedbal immer ratloser wurde, dafür aufzukommen. So bedeutet Nedbals Freitod eigentlich den Abschluß eines für die Kunstpolitik der Tschechen recht traurigen Dramas.

Mit Oscar Nedbal verlieren die Tschechen einen ihrer markantesten Tonkünstler, ihren im Auslande und internationalen Musikleben erfolgreichsten Komponisten und reproduktiven Künstler. Seine deutsch komponierte Operette „Polenblut", die das Genre der modernen Tanzoperette in gediegenster Weise repräsentiert, wurde zum Welterfolge des Komponisten, ihre Beliebtheit beim Publikum bis zum heutigen Tage behauptend. Nedbals musikalische Laufbahn war ebenso glänzend in den Erfolgen wie seine tonkünstlerische Begabung vielseitig. Am 26. März 1874 zu Tabor in Böhmen geboren, erscheint der Knabe Nedbal bereits im Jahre 1885 im Schülerverzeichnis des damals utraquistischen Musikkonservatoriums. Das erste Musikinstrument, das er spielte und spielen lernte, war — die Trompete. Aber bald sattelt der musikbegeisterte Jüngling um, greift zur Violine und wird Schüler des berühmten deutschen Violinpädagogen Konservatoriumsdirektor Bennewitz. Daneben lernt er auch Bratsche spielen und widmet sich schließlich auch der Komposition. Er gehört bald zu den talentiertesten Schülern Anton Dvořáks; seine Kompositionen erregen ungewöhnliche Aufmerksamkeit und erscheinen zu wiederholten Malen in den öffentlichen Konzerten des Konservatoriums. Am 9. Juli 1892 bereits verläßt er die Anstalt als kaum Achtzehnjähriger, als eines der hoffnungsvollsten tschechischen Musiktalente. Ins praktische Musikleben entlassen, macht Nedbal sofort von sich reden. Er gründet mit seinen Studienkollegen K. Hoffmann, Josef Suk und Otto Berger das „Böhmische Streichquartett", das zunächst in Wien sensationellen Erfolg hat und bald in der ganzen Welt als die berühmten „Böhmen" bekannt ist. Bis zum Jahre 1906 war Nedbal treues Mitglied dieses gefeierten Kammermusikensembles. Ein ganzes Dezennium war er nachher Dirigent der damals jungen Prager Tschechischen Philharmonie. Später ging er nach Wien, wo er als Leiter des dortigen Tonkünstlerorchesters viel Erfolg hatte. Nach dem Kriege kehrte er wieder in seine tschechische Heimat zurück, vermochte sich hier aber als Deutschenfreund nicht recht durchzusetzen. Erst im Jahre 1923 gelang es ihm, die Leitung der neu errichteten slowakischen Oper in Preßburg zu erhalten.

Als schaffender Künstler war Nedbal der populärsten einer. Denn die Ursprünglichkeit seiner leicht national gefärbten Musik war ebenso groß wie ihr Melodienreichtum. Nedbal hat sich fast auf allen Gebieten der schaffenden Tonkunst versucht. Unter seinen Operetten hatte die bereits erwähnte Operette „Polenblut" den größten Erfolg; unter seinen zahlreichen Ballettmusiken ist die zum „Märchen vom Hans" die verbreitetste; auch seine seriöse Oper „Bauer Jakob" hatte Erfolg. Groß ist schließlich die Zahl seiner Orchesterkompositionen, seiner Klavierstücke und seiner Lieder. Edwin Janetschek.

## Preisabbau im Musikleben.

Die Aktion des Bühnenvereins. — Senkung der Eintrittspreise. — Ersparnisse in der Ausstattung. — Öffnet die Generalproben.

Bei der allgemeinen Preissenkungs-Aktion darf auch das Musikleben eigentlich nicht zurückstehen. Aber die sich hier ergebenden Schwierigkeiten sind zum Teil gänzlich anderer Natur

als im allgemeinen Wirtschaftsleben. Es handelt sich vor allem darum, die vielseitigen Verzweigungen und Verästelungen des musikalischen Wirtschaftslebens vom weitsichtigen Standpunkt aus zu berücksichtigen, ohne die einzelnen beteiligten Faktoren in unverdientem Maße zurückzusetzen. Die Aktion des Deutschen Bühnenvereins, der die Tantièmen für abendfüllende neue Opern von 10 Proz. auf 8 Proz. herabgesetzt hat, ist ein sprechender Beweis für die Notwendigkeit, paritätisch vorzugehen und einseitige Wirkungen zu vermeiden. Denn die Verminderung der Tantièmen bedeutet zwar für den Etat des Theaters eine Erleichterung. Andererseits aber wird der Verleger dadurch in einer Weise geschädigt, daß die Herstellung abendfüllender Opern überhaupt in Frage gestellt ist. Die Druckkosten für Partitur, Stimmen, Opernauszug und Textbuch belaufen sich auf 30 000—60 000 Mark. Wenn nun für den Verleger die Aussichten verringert werden, durch Tantièmen die Unkosten wenigstens einigermaßen zu decken, so muß ein Rückschritt der Opernproduktion eintreten, der zu schweren nachteiligen Folgen für die gesamte Musikkultur führen muß. Schon heute werden in Frankreich kaum noch Opern verlegt, weil es absolut unmöglich erscheint, die Herstellungskosten zu decken.

Von welcher Stelle des Musiklebens aus werden tatsächlich praktische Preissenkungs-Aktionen eingeleitet? Einstweilen hört man lediglich, daß — die Schlager in der Ausgabe für Salonorchester eine fünfzigprozentige Preisermäßigung erfahren sollen. Für die Allgemeinheit ist dies ganz unwesentlich. Die Allgemeinheit hat ein Anrecht darauf, nach entsprechenden Preisverminderungen im Falle des persönlichen Opern- oder Konzertbesuches zu fragen. Es besteht für die Bühnen die Notwendigkeit, sich in ihrem Preistarif den veränderten wirtschaftlichen Verhältnissen anzupassen und durch geeignete Mittelpreise (Einheitstarif?) die Wünsche der ausschlaggebenden breitesten Volksschichten in weitgehendem Maße zu berücksichtigen. Es ist vorteilhafter, damit ein volles Haus zu erzielen, als wenn die teuren Plätze reihenweise leer stehen oder verschenkt werden. Der Intendant der Städtischen Bühnen in Leipzig, Dr. Barthol, erklärte in der „Neuen Leipziger Zeitung", daß „wir in der Oper die Preise schon ermäßigt haben. Wir haben, ganz von selbst eingesehen, daß es der einzige Weg ist, der uns helfen kann." Hoffentlich folgen viele Theater diesem Vorbild. Auch der Düsseldorfer Konzertverein hat in einem Falle die Preise für die Städtischen Sinfoniekonzerte um eine Mark herabgesetzt. Es lassen sich immer noch Ersparnisse im Bühnenbetrieb vornehmen, insbesondere in der Frage der Ausstattung. Müssen es immer neue Dekorationen sein? Auf Berliner Theaterzetteln findet man schon hier und da den Passus „Aus dem Fundus zusammengestellt." — „Wenn in einer Verdi-Oper z. B. das Zimmer des Dogen weniger prunkvoll aufgebaut wird, weil an der Ausstattung gespart werden mußte, so möchte doch das Publikum eben etwas mehr mit seiner Phantasie arbeiten", schreibt mit Recht Dr. Barthol. Wie ist es zu erklären, daß die Uraufführung von Gurlitts „Soldaten" in Düsseldorf mit ihren zehn verschiedenen Bildern und vier Projektionsbildern einschließlich Kostümen, Perücken und Beleuchtung nicht mehr als 675 Mark an Ausstattung kostete? Wie ist es möglich, daß beispielsweise das Stadttheater in Bremerhaven vom Zuschuß der vorigen Spielzeit bare 16 000 Mark ersparte? — Nein — ganz so schlimm wie es ausgemalt wird, sind die Theaterverhältnisse nicht. Es bedarf lediglich eines ausgesprochenen Finanzmannes als Theaterleiter, der den persönlichen künstlerischen Ehrgeiz nicht über die wirtschaftliche Leistungsfähigkeit seines Theaters stellt.

Und zum Schluß noch eine Anregung! Öffnet die Opernhäuser dem Volk zum Besuch der Generalproben! Folgt dem Beispiel der Berliner Städtischen Oper, die den Unbemittelten und Arbeitslosen gegen Ausweis für ganz geringes Geld den Zutritt zu den Generalproben gestattet! Gebt dem Volk die Möglichkeit, edlen Musikgenuß in jeder Weise und bei jeder Gelegenheit entgegenzunehmen! Erleichtert durch Verbilligung der Eintrittskarten jedem Musikfreund den Opern- und Konzertbesuch!

Dr. F. St.

## Nochmals die Schallplatte im Gottesdienſt.

Die ſteigende Erregung gegenüber der beabſichtigten Verwendung von Schallplatten im Gottesdienſt dokumentiert ſich in den offiziellen Fachorganen der evangeliſchen wie der katholiſchen Kirchenmuſiker. So entnehmen wir dem Cäcilien-Vereins-Organ „Musica sacra" (Heft 12): „Der Verſuch, die Schallplatten in den Gottesdienſt einzuſchmuggeln, iſt ein bitterer Hohn auf die Forderung der Kirche, das Volk wieder zur aktiven Teilnahme an der Liturgie zu erziehen. Ein ſolches Beginnen kann nur gründlicher Unkenntnis der Liturgie entſpringen, die die perſönliche Mitwirkung des Menſchen verlangt, die nicht durch eine Maſchine erſetzt werden kann." Im Folgenden bezieht ſich die „Musica sacra" auf eine von der „Kulturkorreſpondenz für Muſik" (Schriftltg. Dr. F. Stege) verbreitete Notiz, wonach der Papſt die Verwendung von Schallplatten im Gottesdienſt bereits grundſätzlich geſtattet habe. Wir ſtellen zu unſerer Freude feſt, daß nach Meinung der „Musica sacra" dieſe Nachricht, für deren Urheberſchaft ſo der übereilig fortſchrittliche „Melos" verantwortlich iſt, ihre Entſtehung der „Erfindung eines geriebenen Geſchäftsmannes" verdankt. Sehr richtig ſchreibt im gleichen Organ der Paſſauer Muſikpräfekt Max Tremmel: „Schließlich kann man den Gedanken ad absurdum führen und ein komplettes Hochamt in die geheimnisvollen Runen der Platte hineinzaubern und bei gegebener Gelegenheit reproduzieren laſſen, während der Prieſter nur noch die heiligen Handlungen vollzieht. Welcher Gegenſatz zum Geiſte der Liturgie! Und doch liegt es in der Linie des ‚Einzugs der mechaniſchen Reproduktion in die Kirchenmuſik'."

Es liegt im Sinne gediegener und wertbeſtändiger muſikkultureller Entwicklung, wenn ein Mißbrauch der Schallplatte im Gottesdienſt mit allen Kräften verhindert wird. Im übrigen iſt auch die evangeliſche Kirche durchaus nicht grundſätzlich mit einer Schallplattenverwendung im Gottesdienſt einverſtanden. Nach der „Monatsſchrift für Gottesdienſt und kirchliche Kunſt" hat das Evangeliſche Landeskirchenamt in Wiesbaden für das Gebiet der Naſſauiſchen Kirche Folgendes verfügt: „Eine auswärtige Firma wendet ſich in letzter Zeit an Kirchengemeinden zwecks Aufführung geiſtlicher Schallplattenkonzerte in gottesdienſtlichen Räumen. Wir machen darauf aufmerkſam, daß derartige Aufführungen mit der Würde des Gotteshauſes nicht vereinbar ſind und daher zu unterbleiben haben." Hoffentlich findet dieſes Vorbild recht zahlreiche Nachahmungen! Es bedarf keines Hinweiſes darauf, daß die Schallplatten-Frage in der Kirche eines der ernſteſten Kulturprobleme der Gegenwart darſtellt. F. St.

## Wer zerſtört die deutſche Muſik?

Im „Deutſchen Volkstum" weiſt Hermann Unger darauf hin, daß die in Deutſchland eifrig gepflegten fremden Muſikſchöpfer ihrerſeits meiſt ſehr radikale Nationaliſten ſind, und nennt: Muſſorgski, Strawinski, Prokofieff, Debuſſy, Janacek, Bartok, Kodaly, Malipiero. Hatten die deutſchen Romantiker jenen Muſikkulturen erſt die Zunge gelöſt (Chopin, Gade, Berlioz, Smetana, Dvořák), ſo heißt's dort zum Dank heute: Los von Deutſchland! In Deutſchland aber gilt nach wie vor, nur noch verſtärkter, der Stoßſeufzer Mozarts und Webers: „Man darf alles ſein, nur nicht Deutſcher, um vorwärts zu kommen."

Wer iſt ſchuld? fragt Unger.

Das Publikum, das denjenigen Dirigenten und Spielleitern nachläuft, die durch unkünſtleriſche Werkwahl und mißbräuchliche Interpretation ſich ſelbſt ins Licht rücken.

Die Kritik, die die Konjunktur mitmacht.

Die Zeitungsverleger, die vom Kritiker Brillanz ſtatt Wiſſen und Ernſt fordern.

Die Stadtverwaltungen, die ihre Kunſtämter an Ortsfremde geben.

Die Schulen, die die Muſik als Aſchenbrödel behandeln.

Der Staat, der dem ſchaffenden Muſiker die entſprechende Vertretung vorenthält.

Der Politiker, der im Parteikampf verſtrickt und niemals dort zu ſehen iſt, wo es um kulturell-künſtleriſche Dinge geht.

Alle Deutschen, die nichts tun, ihrer Kunst und ihren Künstlern beizustehen, sonst aber auf nationale Gesinnung sich viel zugute tun.

Auch Hermann Unger wird ein Prediger in der Wüste bleiben. Jeder, der ihn hört, wird kopfnicken: „Ja ja, so ist es!" Um dann hinzugehen und seinen alten Platz in den genannten Gruppen wieder einzunehmen. dbk.

## Thomasmanniana.

Unser zivilisationsliterarischer Struwelpeter sagte: „Jeder, dem es darum zu tun war, dem deutschen Wesen Form, Bewußtsein, helle Weltgültigkeit, Vornehmheit in der Welt zu verleihen, hat .... das zweideutige Dunkelheitselement der Musik in Deutschland bekämpfen müssen. Ja, man müßte demjenigen ... heimlich beipflichten, der es wagte, die Musik ein ‚Hindernis deutscher Menschlichkeit' zu nennen."

Ihm antwortet im „Kunstwart" (4) Heinrich Schenker: „In das geistige Paradies der deutschen Meistermusik ... trägt Thomas Mann seine eigene kleine Problematik hinein. Als wäre es nicht viel eher so, daß ‚die deutsche Menschlichkeit' gerade durch diese Musik mehr als durch die anderen Künste ihre Form gewinnen und befestigen könnte, wenn sie ihr nur erst gewachsen wäre! Seit Jahrhunderten protestiert der Deutsche gegen sich und sein Bestes, nur nicht gegen das Fremde, nicht einmal gegen das schlechte Fremde ... Als Dichter hätte Thomas Mann schließen müssen, daß Bach, Händel, Mozart, Haydn, Beethoven schon aus ihrer inneren Natur heraus Zweideutiges nicht sagen konnten, wenn sie so wahrhafte, unproblematische Synthese schufen ... Welcher Undank der deutschen Dichter, welche Rücksichtslosigkeit, welches Verbrechen!" dbk.

## Randglossen zum Musikleben.

Eine Zeitschriften-Rundfrage unter Beteiligung von 120 000 Funkhörern hat, dem „Berliner Lokal-Anzeiger" zufolge, nachstehendes Ergebnis gezeitigt: Es entfielen auf Streich-, Militär- und Mandolinenmusik 88—90 Prozent aller Stimmen. Im einzelnen: Streichmusik 90 Prozent; Schallplatten 89 Prozent; Militärmusik 87,9 Prozent; Mandolinen- bzw. Streichorchester 86 Prozent. Das Volkslied erhielt im Rahmen der Chorkonzerte 75,5 Prozent aller Stimmen, große Konzertwerke 42 Prozent. Bei den Sinfoniekonzerten entfielen auf klassische Musik 42,6 Prozent, auf Kammermusik 37,7 Prozent, auf „Zukunftsmusik" 6,7 Prozent. Wenig beliebt sind Querschnitte durch Opern und Operetten; heitere Sendespiele zählten dagegen 75 Prozent aller Stimmen, ernste Sendespiele 36 Prozent, Hörspiele und Hörbilder gleichfalls 36 Prozent.

Diese lehrreiche Statistik zeigt uns, wie bedeutungsvoll der Anteil der Musik am Sendeprogramm des Rundfunks ist, und wie wichtig eine sorgsame programmatische Auswahl erscheint. Die Vorliebe für Yazzmusik ist unwiderruflich im Abflauen begriffen, denn auf dem Gebiet der Tanzmusik bevorzugten 87 Prozent das Streichorchester, während 56,3 Prozent die Yazzband wählten. Das Interesse an ernster Musik ist noch groß genug, um alle Bemühungen um eine „Proletarisierung des Rundfunks" und um eine Geschmacksanpassung an niedere Instinkte der breiten Masse hinfällig zu machen. Für moderne Musik herrscht allerdings keine besondere Vorliebe. Und das ist bezeichnend genug. Eine Lehre hoffentlich für die Vertreter arteigner Rundfunkmusik, die nicht genug unangebrachte und überflüssige „Kompositions-Aufträge für den Rundfunk" vergeben können.

* * *

Künstler und Spekulanten?

Unter dieser Überschrift wendet sich eine Wiener Zeitung gegen die Riesenhonorare der Prominenten und gegen ihre Abwanderung aus Deutschland, das wirtschaftlich nicht mehr in der Lage ist, den unglaublichen Forderungen nachzukommen. „Richard Strauß wird — so geht das Gerücht — nur mehr im Ausland dirigieren. Denn das zahlt noch die unsinnigen Riesen-

gagen. Man rechnet überhaupt mit einer ſtarken Abwanderung jener Stars aller Art und Unart; nicht anders als ein ordinärer Spekulant ziehen ſie gleichſam vaterlandslos und flachinternational an die Stellen des jeweils höchſten Profits. Im Muſenſohn von anno 1930 ſteckt — fürchterlicher Anblick! — der rechenhafte homo oeconomicus, der Unmenſch, der nur an Gewinne denkt und der ſeine gottgeſchenkten Gaben an den Höchſtbietenden verkauft. Daß die Landsleute millionenweiſe kaum ihr tägliches Brot haben, kümmert ihn nicht; Volksgemeinſchaft, Volksverbundenheit, innerdeutſche Solidarität ſind ihm kaum bekannte Worte und Werte. Börſenjobber in Tönen, die nicht nach Volkswohl fragen und ſich nur um die Kurſe — Gagen genannt — bekümmern."

* * *

Eine Berliner Zeitung veranſtaltete eine Rundfrage zu dem Thema „Darf die Muſik politiſieren?" — Während für Bruno Walter die Tendenz etwas „Penetrantes" hat mit Ausnahme derjenigen Fälle, in denen unkünſtleriſche Prinzipien „von einem Genie verwandt werden", behauptet Kurt Weill, der Dreigroſchen-Komponiſt, daß Muſik ſich heute „weniger denn je der Politik entziehen" dürfe, und das „Vermögen der Kunſt, auch politiſche Ideen des Tages in einen Rahmen zu faſſen, ſie zu konzentrieren und aufzubewahren, ſcheint mir ihre ſchönſte Stärke" (!!) Als Beiſpiel führte er u. a. die „imperialiſtiſche Weltanſchauung in Wagners „Ring" an (den er offenbar nicht kapiert hat). Weill iſt ein Beweis dafür, wie weit die muſikpolitiſche Verirrung und Verwirrung ſchon fortgeſchritten iſt. Der Direktor der Berliner Linden-Oper, Franz Ludwig Hoerth, iſt dagegen der Meinung, daß ſich die Opernbühne niemals zu politiſcher Propaganda hergeben darf. „Der Übergang vom Zeitalter zur Zeitoper erſcheint mir weder möglich noch wünſchenswert. Und ſelbſt Arnold Schönberg iſt der Meinung, daß ſich „weniger zeitgebundene Stoffe beſſer zur Vertonung eignen, als Dinge des Tages und der Stunde".

* * *

Kürzlich durchlief die Tagespreſſe die Mitteilung von einem internationalen Wettbewerb, wobei das ſchönſte Lied und die ſchönſte Stimme aller europäiſchen Länder preisgekrönt werden ſollten. Der Urheber dieſes Preisausſchreibens ſollte der Präſident des franzöſiſchen Stickſtoffſyndikates geweſen ſein. Wie wir nun an Hand eingeſandter Unterlagen erſehen, handelt es ſich bei dieſem unter dem Titel „Lied der Nationen" ſegelnden Wettbewerb um eine ſehr eindeutige geſchäftliche Mache. Die nicht berückſichtigten Einſender von Kompoſitionen erhalten von einem Muſikverlag namens „Edition Erneſto", Berlin, eine gedruckte Aufforderung, die Kompoſition dem Verlag zu übergeben. Es heißt da wörtlich: „Sie hätten bloß (bloß!!) die Herſtellungskoſten zu bezahlen, — welche durch die aus der Verwertung einlaufenden Beträge ja wieder gedeckt werden, — die anderen Koſten, beſonders (beſonders!!) für Propaganda würden wir vorſtrecken." Hoffentlich gibt es nicht allzu viele Dumme, die auf dieſen Geſchäftstrick hineinfallen. Es wäre angebracht, dieſem famoſen Muſikverlag Erneſto einmal ein wenig auf die Finger zu ſehen.

* * *

Es gehört zu den Unſitten unſerer Kultur, jedes muſikaliſche Ereignis größeren Stils in den Dienſt des Kunſtgewerbes zu ſtellen. Was gab es nicht alles für nützliche und unnütze Gegenſtände zur Zeit des Schubert-Feſtes in Wien, die unter dem Reklameſchild Schuberts ein kaufluſtiges Publikum fanden! Nicht viel anders iſt es in Bayreuth. Ein Plakat auf dem Feſthügel wirbt für den Kauf von: „Gral mit Purpurglas und Metallfuß, einzig richtige Form; Rittermantelſtoffen, Ritterbechern, Brotkörben, Gralkannen, Gral als Vorſtecknadel, Parſifalbroſche. Neben diverſen Neuigkeiten." Das ſind Auswüchſe, die es zu bekämpfen gilt, da ſie der Kunſt ſelbſt keinesfalls zum Vorteil gereichen. Genügt nicht der ſeeliſche Erinnerungswert? Muß man immer und unter allen Umſtänden materielle Andenken in handgreiflichſter Form mit nach Hauſe tragen?!

## Buntes Allerlei.

Zur Dresdner Musikinstrumentensteuer. Man kann die vielerorts versuchte, jedoch einzig und allein in Dresden durchgeführte Musikinstrumentensteuer als eines der letzten verzweifeltsten Mittel bezeichnen, um dem Stadtsäckel die nötigen Gelder zu verschaffen. Denn es bleibt ein äußerst gefährliches Experiment, Finanzpolitik auf Kosten der Kultur zu treiben und einen Stand mit Steuern zu belasten, der so schwer wie kein anderer Beruf mit Wirtschaftssorgen zu kämpfen hat. Jetzt ist es dem „Sächsischen Künstlerhilfsbund" gelungen, einige Erleichterungen der Dresdner Musikinstrumentensteuer herbeizuführen, die infolge ihrer grundsätzlichen Bedeutung einige Beachtung auch im Reich verdienen. Demnach sind alle ausübenden Künstler von der Steuer befreit, ebenso Studierende und auf Gesuch auch Minderbemittelte. Alle diejenigen Musikinstrumente werden von der Steuer nicht betroffen, die nach dem 30. September 1930 angeschafft wurden. Wenn es auch als ein erfreulicher Vorzug zu bezeichnen ist, daß jeder Musikfreund steuerfrei bleibt, der sich heute zum Kauf eines Instrumentes entschließt, so bedeutet diese Steuer jedoch eine unbillige Härte gegenüber allen Musikfreunden, die sich bereits im Besitz eines Klaviers befinden und für die vielleicht die musikalische Ausübung ein unbedingtes Lebensbedürfnis darstellt. Bei einer rigorosen Durchführung der Steuer auch minder Bemittelten gegenüber ist diese Verordnung gleichbedeutend mit einer Vernichtung der Hausmusikpflege. Unter diesen Umständen sollte jede deutsche Stadt es sich zehnfach überlegen, ehe sie zu diesem finanziellen Verzweiflungsschritt ihre Zuflucht nimmt.

In der der Universal-Edition angeschlossenen Gutmannschen Musikalienhandlung findet jetzt ein Ramschverkauf moderner, in genanntem Verlage erschienener Opernklavierauszüge statt. Je fünf Stück zu einer Serie vereinigt nur S 20.— (sage und schreibe: zwanzig Schilling). Von Komponisten sind u. a. vertreten: E. d'Albert, A. Berg, J. Bittner, M. Brand, H. Gál, W. Grosz, L. Janacek, E. Křenek, F. Schreker, K. Weill, J. Weinberger, F. Weingartner, E. Wellesz, A. Zemlinsky, also die Vertreter des sogenannten modernen Musikdramas während der letzten beiden Jahrzehnte, mit mehreren oder allen ihren Bühnenwerken. Dieser Schritt läßt ermessen, wie wenig Nachfrage nach ihnen die ganze Zeit über bestand und wie gering der Verlag selbst die Zukunftsaussichten dieser Produktion einschätzt.

Die meistaufgeführten Opern der Berliner Städtischen Oper. Nach einer interessanten Statistik der Berliner Städtischen Oper erlebten im Laufe des vergangenen Geschäftsjahres 1929/30 43 Werke der gesamten Opernliteratur insgesamt 335 Aufführungen, und zwar entfielen auf 20 Werke deutscher Komponisten 162 und auf 23 Werke ausländischer Komponisten 173 Aufführungen. Zu den am meisten gespielten Werken gehören die Opern der italienischen Meister: An der Spitze steht Verdi mit 50 Aufführungen, gefolgt von Puccini, dessen Opern insgesamt 45 Aufführungen erlebten. Erst an dritter Stelle steht als deutscher Komponist Mozart mit 40 Aufführungen, dann folgen Wagners Musikdramen, die 37mal gespielt wurden; weiter schließen sich an d'Albert mit 20, Lortzing und Tschaikowsky mit je 14 und Beethoven mit 13 Aufführungen. Zu den zugkräftigsten und beliebtesten Opern gehörten „Bohème", „Madame Butterfly" und der „Wildschütz", die je 14 Aufführungen erlebten. „Tannhäuser" und „Fidelio" gingen je 13mal in Szene. — Diese Aufstellung zeigt nicht etwa eine Statistik des Publikumsgeschmacks, sondern ist das Ergebnis der von der Intendanz getroffenen Auswahl, die wiederum verrät, daß den Ausländern vor den deutschen Komponisten der Vorzug gegeben wird. Ein trauriger Ruhm für die Berliner Städtische Oper.

## Scherzando.

Das „hundertprozentige amerikanische Orchester". Eine drollige Episode erzählte Alfred Hertz, der Leiter des San-Francisco-Symphonie-Orchesters, dem Berliner Kor-

respondenten einer Düsseldorfer Zeitung. Diese Anekdote ist überaus bezeichnend für die Internationalität Amerikas, dessen Völkergemisch auch auf musikalischem Gebiet zur Geltung kommt und entschiedene Berücksichtigung bei der Beurteilung amerikanischer Musikkultur verdient. Alfred Hertz erzählt: Bei Eintritt des Weltkrieges hatte man das hundertprozentige amerikanische Orchester gegründet. Der Kapellmeister bemerkte vor dem Beginn des ersten Konzerts zu seinen Musikern: „Wir sind ein hundertprozentiges amerikanisches Orchester; Sie, meine Herren, sind hundertprozentige Amerikaner, ich bin hundertprozentiger Amerikaner. Wir spielen nur hundertprozentige amerikanische Werke und beginnen mit „stars and stripes". Darauf ertönte im tiefsten Baß aus dem Orchester eine Stimme, die sich in echt frankforterisch also vernehmen ließ: „Was hat er gebabbelt?"

## Fünf billige Harmoniums.

Groteske von Josef Robert Harrer.

Die Zeiten sind schlecht. Bei der Firma „Register und Blasebalg" wurde seit einer Woche kein Harmonium verkauft; wenn das so weitergeht, kann man zusperren. Sagt der Chef zur Sekretärin:

„Mary, was tun wir, um ein Harmonium zu verkaufen?"

Mary färbt sich die Lippen, Mary pudert ihr Näschen, Mary schlägt die schlanken Beine übereinander und sagt:

„Wir werden inserieren, daß wir übermorgen die letzten fünf billigen Harmoniums verkaufen werden, jedes um ein Fünftel des tatsächlichen Preises. Wenn wir alle fünf verkaufen, haben wir ein neues Harmonium verkauft. Nun?"

„Niemand kauft ein altes Harmonium!"

„Lassen Sie nur mich machen, Herr Chef," sagt Mary und zieht ein Butterbrot aus der Lade. . . .

Das Inserat erscheint am nächsten Tag; nach weiteren vierundzwanzig Stunden kommt Mary, schöner, süßer, reizender als sonst. Der Chef blickt sie traurig an.

„Bitte, lassen Sie mich allein! Gehen Sie spazieren, setzen Sie sich ins Caféhaus. Heute bin ich Chef!" Und sie lächelt.

Der Chef von „Register und Blasebalg" nickt, nimmt den Hut, wirft einen Blick auf die fünf bereitgestellten alten Harmoniums, welche Mary heute an den Mann oder an die Frau bringen will. Der Chef ist innerlich verzweifelt; denn die fünf Harmoniums gewähren einen Anblick, bei dem auch ein Rekordoptimist weinen könnte. Dann geht er.

Zehn Minuten später betritt ein Herr den Verkaufssaal.

„Sie haben den Verkauf von fünf billigen Harmoniums inseriert!"

„Gewiß, mein Herr," sagt Mary und lächelt einladend, während sie mit der Zunge die Lippen befeuchtet. Sie ist die lebende Verführung. „Hier sind die fünf Harmoniums! Wählen Sie aus! Jedes kostet nur hundert Mark."

Der Herr besichtigt die Harmoniums; sein Gesicht wird allmählich länger und länger, bis das Kinn die Brust berührt. Mary lächelt.

„Vielleicht darf ich Ihnen die Vorzüge der fünf billigen Harmoniums erklären, mein Herr! Hier Nummer eins, es hat einen sanften, leisen Ton, niemand wird gestört, wenn man darauf spielt."

„Aber die Pedale funktionieren nicht!"

„Dann würde ich Nummer zwei empfehlen; es hat zwar eine gewaltige Klangfülle, die vielleicht nervös macht, dafür aber besitzt es die besten Pedale der Welt."

„Aber es steht sehr schwach, sehen Sie nur!"

„Vielleicht gefällt Ihnen Nummer drei besser, wenn Sie auf starken Unterbau Wert legen. Nummer drei ruht wie auf Eisen!"

„Stimmt in der Tat. Aber dieses Harmonium macht von außen einen armseligen Eindruck."

„Bitte, werfen Sie Ihre Aufmerksamkeit auf Nummer vier; dieses Harmonium ist von außen so schön wie ein Engel."

„Es ist schön. . . . Aber es hat keine Register, Fräulein!"

„Wenn Sie auf derlei Kleinigkeiten Gewicht legen, mein Herr, würde ich Nummer fünf anraten."

„Aber bei Nummer fünf bleiben die Tasten stecken!"

„Daran gewöhnt man sich, mein Herr. . . . Sie sehen, jedes dieser fünf Harmoniums hat für sich eine hervorragende gute Eigenschaft, wodurch es sich von selbst empfiehlt. . . . Und außerdem kostet es nur den fünften Teil eines neuen Harmoniums. Sie kaufen vollständig reell, mein Herr. Wird Ihnen vielleicht die Wahl schwer?"

Der Herr blickt von einem Harmonium zum anderen; dann sagt er: „Wenn ich mir zum Beispiel alle fünf Harmoniums kaufe, so habe ich sämtliche guten Eigenschaften eines neuen Harmoniums gekauft?"

„Sehr richtig, mein Herr!"

„Und was kosten alle fünf Harmoniums?"

„Sie kosten zusammen 500 Mark, also ebensoviel wie ein neues Harmonium, das alle guten Eigenschaften besitzt."

„Da würde ich tatsächlich besser tun, gleich ein neues Harmonium statt der fünf alten zu kaufen!"

„Sehr richtig, mein Herr! Und wenn ich Ihnen einen ehrlichen Rat geben darf, so würde ich Ihren letzten Vorsatz nur bestärken."

Mary muß wieder die Lippen färben, sie pudert ihr Näschen und schlägt die schlanken Beine übereinander. Der Herr blinzelt mit einem Auge auf die Beine Marys, mit dem anderen in die Brieftasche.

„Ja, Fräulein, ich kaufe ein neues Harmonium. Es ist doch immer am sichersten, neue Sachen zu kaufen. Hier sind die 500 Mark, schönes Fräulein. Lassen Sie mir das neue Harmonium, das dort bei der Türe steht, heute noch zustellen. Guten Tag und auf Wiedersehen!"

Mary steckt das Geld ein und atmet glücklich. Ihr Plan ist gelungen. . . . Da kommt eine Dame und sagt: „Sie haben den Verkauf von fünf billigen Harmoniums inseriert."

. . . Zehn Minuten später ist wieder ein neues Harmonium verkauft. . . .

Mittags kommt der Chef, sieht die fünf alten Harmoniums, flucht, wirft den Hut zu Boden und meint: „Ihr feiner Plan! Schade um das Geld für die Inserate!"

„Ich habe bis jetzt sieben neue Harmoniums verkauft."

Der Chef fällt in einen Sessel; ein neuer Käufer erscheint. . . .

## Auch die lieben Tierlein . . .

Aus den „Musikalischen Satiren" von Alfred Auerbach.

Es schickt sich, daß die „Hochkultur"
erfasse nicht uns Menschen nur.
Daß sie sich weiterhin erstreckt
und auch die Tierlein nun beleckt.

Es geht nicht mehr, daß man so bellt
wie in der Zeit der alten Welt.
Der Wauwau hat dazu gelernt
und sich vom alten Typ entfernt.

Er bellt nun im Dreivierteltakt
legato, nicht so abgehackt,
und heult auch nicht mehr wie verrückt,
wenn jemand singt, bellt er verzückt.

Das Kätzchen hat die Melodie
auf Liebe eingestellt — und wie!
Es miaut jetzt im Songstil heiter
und musiziert so immer weiter.

Auch Gänse sind vorangekommen,
sie haben sich dies vorgenommen;
man gackt und stept dazu exakt
mit scharfem Schnabel jetzt den Takt.

Ja, selbst die liebe Philomele,
die Nachtigall, die gute Seele,
kommt sich bereits veraltet vor,
im Solo, ebenso im Chor.

Sie hat ſich Noten ſchon beſtellt
bei dem Verlag „Verrückte Welt"
und übt die neuen Weiſen ein
im Nachtigall-Muſikverein.

Herr Hahn ſang bisher morgens früh
alleine ſein „Kikerüküh".
Er kräht jetzt atonal zu zweit
mit ſeinem Freund von Zeit zu Zeit.

Nur einer läßt ſich nicht belehren
und glaubt, er kann Kultur entbehren,
das iſt der dumme alte Eſel,
der bleibt bei dem Yah-Genäſel.

Als unmoderner Muſikant
brüllt er noch immer in das Land:
Yah, Yah!

# Muſikberichte und kleinere Mitteilungen.

## BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

*Bühnenwerke:*

Pierre Maurice: „Andromeda", dreiaktige Oper (Weimar).

Paul Graener: „Friedemann Bach" (Berlin).

Wolfgang Fortner: „Cress ertrinkt", ein Schulſtück (München, Mai 1931, „Neue Muſik").

*Konzertwerke:*

F. v. Weingartner: „La Burla", Orcheſterſuite (Frankfurt a. M.).

Kaminski: 69. Pſalm (in Neufaſſung) für Chor und Orcheſter (Berlin unter Georg Schumann).

Hermann Grabner: „Lichtwanderer" für Männerchor und Orcheſter (Mannheim).

Hugo Hermann:
Violinkonzert op. 75 (27. Febr. Wiesbaden).
Cembalokonzert op. 76 (Berlin).
Chöre für Schulen und Kinderlieder op. 74. (Berlin, Zentralinſtitut für Kirchen- und Schulmuſik).

H. Schwelb: Konzert für Violoncello (Köln).

## STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

*Bühnenwerke:*

Das „St. Galler Spiel von der Kindheit Chriſti" a. d. 13. Jahrhundert, Begleitmuſik von Robert Blum (Stadttheater St. Gallen).

Paul Hindemith: „Das Nuſch-Nuſchi" in neuer Bearbeitung (Königsberg).

Wilhelm Kempff: „König Midas" (Königsberg).

Hans Haug: „Don Juan in der Fremde", komiſche Oper (Baſel).

Lope de Vega: „Hirtenlegende", Oper in einem Prolog und ſechs Bildern (Weimar).

Leos Janacek: „Aus einem Totenhaus" (deutſche Uraufführung, Mannheim).

Julius Weismann: „Die Geſpenſterſonate" (München).

J. Gotavec: „Morana", Volksoper in 3 Akten (Brünn).

Arno Hufeld: „Schneewittchen", ein Weihnachtsmärchen (Königsberg).

*Konzertwerke:*

Th. Wagner-Löberſchütz: Kantate „Per aspera ad astra" (Reformrealgymnaſium in Vacha, Rhön).

Richard Czerwonky: Violinkonzert D-dur (Berlin).

Albert Jung: Sinfonietta (Berlin).

Nabokoff: „Symphonie lyrique" (Berlin).

A. Tſcherepnin Konzert für Violinen, Gamben, Klavier und Kammerorcheſter (Köln).

P. Hindemith: Konzert für Klavier, Blechbläſer und zwei Harfen (Köln).

Max Trapp: Klavierkonzert (Dortmund).

Otto Böhme: Kammerkonzert für Sopranſolo und 11 Inſtrumente (Chemnitz).

Karl Schäfer: „Vom Tage der Arbeit", Kantate f. begl. Männerchor (Bamberg).

Franziskus Nagler: „Chriſtgeburt", Oratorium (Dresden).

Richard Trunk: Cyklus „Weihnachtslieder" (Köln).

P. Leo Söhner: Meſſe f. gem. Chor u. Orgel (München).

Witold Maliszewski: „Kujawiſche Fantaſie" f. Klav. u. Orch. (Warſchau).

George Antheil: Capricio f. Orcheſter (Berlin. — Vergl. Berliner Muſikbericht.)

Franz Berthold: „Kinderlieder f. Männerchor in linearer Dreiſtimmigkeit" (Bamberg).

Karl Schäfer: „Kleine Weihnachtsmuſik" für Streichquartett und Klavier (Bamberg).

Eduard Erdmann: „Ständchen" für Orcheſter (Köln).

Luc Balmer: Sonett von Petrarca f. Baritonſolo, gem. Chor u. Orch. (Bern).

Renzo Bianchi: „Jan fré Rudel", Dichtung für Orcheſter (Florenz).

Karol Rathaus: Kleines Vorspiel f. Orchester (Berlin).
Julius Klaas: Sreichquartett E-dur op. 38 (Stuttgart) und 10 Konzertetüden f. Kl. (Basel).
J. R. Contreras: Colombianische Suite (Wien).
Gerhard Schuster: Präludium und Fuge f. Orgel über „Vom Himmel hoch" und
Alfons Stier: Deutsches Stabat mater für 8st. Chor a cappella (Berliner Rundfunk).
Arthur Stubbe: „Christnacht" für gem. Chor (Hermannstadt, unter Leitung von Prof. F. X. Dreßler).
Alfons Stier: Unsichtbare Kronen für 8st. gem. Chor (Doppelchor a cappella) und zwei Solosoprane (Liedertafel Würzburg).
Alfons Stier: Missa brevis (Elisabethen-Messe) für gemischten Chor und Orgel (Domchor Würzburg).

# MUSIKFESTE UND TAGUNGEN.

## ERSTE TAGUNG FÜR MUSIKLEHRER AN MITTELSCHULEN.

Veranstaltet vom Zentral - Institut für Erziehung und Unterricht und dem „Preußischen Verein für das mittlere Schulwesen", Berlin.

Vom 5.—7. Januar 1931.

Von Dr. Hugo Löbmann, Leipzig.

Trotz des dazwischen liegenden Schulbeginnes gut besucht. In der Eröffnungsansprache teilte Ministerialrat Kestenberg mit, daß das Ministerium eine Neuregelung des Studienganges der Musiklehrer an Mittelschulen plane. Engere Anlehnung an den Bildungsgang der Musiklehrer an den höheren Schulen bei entsprechender Herabminderung der Schwierigkeit der Prüfung. Hans Joachim Moser entwickelte die „Grundfragen der Schulmusik-Pädagogik". Bedeutsam war sein starker Hinweis, daß im Mittelpunkt aller öffentlichen Musikerziehung die Bildung der Stimme stehe. Die Stimme als Organ verlangt nach Ausbildung, nach Schulung. Nicht nur, daß gesungen werde, sondern daß dies möglichst schön geschehe. Damit wies Moser die bisher übertriebene Betonung der Singkreisführer nach „naturhaftem" Singen in seine engen Grenzen zurück. (Die Zustimmung war allgemein.) ... Moser legte ein warmes Wort für die Stimmgebundenen, für die „Brummer" ein. Die Zahl der wirklich Gehörlosen sei weit kleiner, als man dies in den Kreisen der Berufserzieher anzunehmen pflege. Hier sprechen auch allgemein seelische Gebundenheiten mit hinein. Insbesondere das Sich-Schämen, sich vor einer größeren Allgemeinheit stimmlich, noch dazu musikalisch vorgeschrieben, zu äußern. (Dies war aus reicher Beobachtung und Erfahrung gesprochen.) Moser will der Stimmentwickelung auch — und besonders — der Sprechtechnik wegen zulangendes Interesse gesichert wissen. Selbst ausgesprochene Musikkreise gingen an Sprechunfertigkeit der Umgebung interesse- bzw. kritiklos vorbei. (Besonders unangenehm wahrzunehmen in sonst musiktechnisch gebildeten Kreisen. Man beachte die geradezu hilflose Sprechbildung gelegentlich der Namensnennung beim gegenseitigen Sich-Vorstellen.)

Der Redner wies sodann hin auf die Auswirkung der Selbstbeobachtung des Lernenden in seiner Gesamtführung. Gut geleitete Singklassen geben sich auch sonst gebundener. Ihm geht das lebendige, das vom Notenblatt befreite Singen über alles. Singende „Lesevereine" lehne er ab. (Diese Betonung des musikalischen Gehörs des Tongedächtnisses tritt in wohltuenden Gegensatz zu den eifrigen Verfechtern des „Tonwortes" und wie die Stichworte für dieses Handgriffliche immer heißen mögen.) ... Des weiteren warnt der Redner vor einer Verfrühung und vor der zu weit getriebenen Beurteilung von vorgeführter Plattenmusik durch Kinder. Man mache auf Grund dargebotener Einzelfälle mit den üblichen Übertreibungen kein Scherbengericht, keine Bildungsmache; Kinder reden gern nach dem Munde des Lehrers. Ebenso lasse der Erzieher alles Vorschwärmen. Leicht arte Musiktheorie in Musiknüchternheit aus. Kunst ist kein bloßes Ornament des Lebens. Es gälte, des Zusammenhanges inne zu werden zwischen der Welt in uns und der über uns. Trotz des Gottesbeweises durch das Sternenzelt über uns sei ihm das musikalische Schaffen eines Mozart, eines Schubert der weitaus stärkste Gottesbeweis.

Der kundige Gewährsmann weist hin auf die „Querverbindung" des Schulmusizierens mit dem Elternhaus. (Die von Jöde angeregten köstlichen „Offenen Singstunden" bieten zu gemeinsamem Musizieren einen überaus dienlichen Übergang.) .... Gerade die Musiklehrer an den Mittelschulen stehen vor der schwierigen, aber bedeutungsvollen Aufgabe, die zu entlassende Jugend — von ihrem 17. Lebensjahre ab — dahin zu beeinflussen, daß sie in den folgenden drei schlimmsten Jahren sich nicht in den musikalischen Mischmasch verlöre. Zur Zeit seien Millionen von Deutschen abgeglitten in das Kino, in den sonstigen Musikkitsch. Es gälte, hier ganze Arbeit zu leisten. Dem innerlich und äußerlich darbenden deutschen Volke wieder aufzuhelfen zu klarer Geistigkeit und naturwahrer Beseeltheit. ... Soweit H. J. Moser.

Der Nachdruck der Beratungen war in die Arbeitsgruppen gelegt. Walter Diekmann, Berlin, behandelte das „Liedgut und seine Pflege". Walter Rein, Berlin, die Instrumentalerziehung. Hier fand freie Aussprache statt über brennende Gegenwartsfragen. Insbesondere über die Einrichtung geeigneter Schulchöre. Zu zwei Oberstimmen eine Bariton- oder zu einer Oberstimme drei Unterstimmen. Ideal bleibt die Errichtung von 4stimm. gemischten Chören. Wo das Sängermaterial fehle, schreite man zur Bildung von gemischten Kammerchören.

Vorgeführte „Lektionen" für die Handhabung der verschiedenen Tonnamen fanden auffallend wenig Interesse. (Ganz mit Recht. Sie tragen fälschlich den Namen einer „Methode". Die Lehrerpersönlichkeit ist „die" Methode.) Manche der Vortragsstoffe waren etwas in die Länge gezogen. Gleichwohl bewährte sich auch hier das Wort Goethes: „Wer vieles bringt, wird manchem etwas bringen."

Fritz Jöde sprach zum Schluß über „Offenes Singen als Grundlage des Chorgesangs." Eine offene Singstunde schloß sich an....

Einen wirksamen Abschluß erhielt diese interessante, anregende Tagung durch die geistvollen Ausführungen des Univ.-Professors Max Dessoir über „Das Erlebnis der Musik". Er erinnerte in seiner scharfen Unterscheidung des überreichen Stoffes an Joh. Volkelt... Die Schwächung des Persönlichen in der Kunstreproduktion durch die Platte, zum Teil auch durch den Rundfunk, läßt diesen beiden Hilfsmitteln der Reproduktion nur beschränkte Wirkung zu (durch Ausschluß bezw. Schwächung des Persönlichen). Bei jedem Musikhören empfindet der Beteiligte ein Treiben, ein Gliedern und Ordnen. Wie feinsinnig wußte der Redner zu unterscheiden zwischen der mehr neben-absichtslosen Musikaufnahme des gehobeneren Mittelstandes einerseits, und des organisierten Arbeiters mit seinem ungestümen Streben nach Belehrung andrerseits. Jedes rein intuitive Musikhören lehnte Dessoir nachdrücklich ab. Ihm ist alle Tonkunst letzten Endes ein Geistig-Begriffliches. (Dieses Bekenntnis zum Musik-Intellektualismus war aber durchweht von dem übersinnlichen Gedanken, daß in letzter Hinsicht Musik eine Kraft im Hörenden auslöse, die aufwärts weist und alles Erdhaft-Gebundene weit hinter sich läßt....)

Beim Niederschreiben des Erlebten fällt uns sein erster Satz ein — diese Darlegungen wurden in der Tat zu einem Erlebnis — „Das Selbstverständlichste setzt einer Erklärung seines letzten Wesens die größten Schwierigkeiten entgegen". Musik ist und bleibt schließlich ein Geheimnis....

Man muß es den maßgebenden Kreisen der preußischen Regierung lassen: Ihr unablässiges Streben, der darniederliegenden öffentlichen Musikerziehung zu erneutem Ansehen zu verhelfen, verdient aufrichtig alle Anerkennung. Wie trüb sieht es dagegen in so manchem deutschen Nachbarstaate aus, wo sich nichts regt und wo sich die zuständigen Regierungskreise auch nicht im geringsten um diese wichtige Seite der allgemeinen Volks- und Menschenbildung besorgt zeigen. Man wird einst erschrecken über die Größe dieses heimlich sich mehrenden seelischen Verlustes, wenn die Zeit kommen wird, wo die Folgen dieser unbegreiflichen Übersehung sich zeigen werden durch Nüchternheit, Plattheit der Lebensauffassung. Jetzt lebt die öffentliche Schule noch immer von der Arbeit der Alten. Mögen sich die maßgebenden Kreise zur rechten Zeit ihrer Pflichten erinnern, ehe es zu spät ist. Aufstieg im Geistigen erfordert die zehnfache Zeit, in der der Niedergang sich vollzog.

## ZUR XXXI. TAGUNG DES VEREINS EVANGELISCHER KIRCHENMUSIKER IN RHEINLAND UND WESTFALEN

vom 3. bis 5. Januar 1931 in München-Gladbach.

Der nun schon drei Jahrzehnte um seine ideellen und materiellen Interessen kämpfende Verein hielt seine diesjährige Tagung auf religions- und kunstgeschichtlich wichtigem Boden ab: M.-Gladbach, 972 von Erzbischof Gero von Köln gegründet als Abtei, ist von jeher eine treue Pflegestätte der Kunst und Wissenschaft gewesen und hat dank der musikalischen Begabung und der Musizierfreudigkeit in allen Schichten der Bevölkerung Tüchtiges geleistet. Das zeigte sich auch auf dem Wirkungsfelde der kleinen 1579 entstandenen evangelischen Gemeinde während der Vereinstagung. Die Gemeinde besitzt u. a. einen Posaunenchor, der zwei Mal eine künstlerisch fein ausgeführte Turmmusik bot — als Auftakt der Tagung, als Beschluß des Festgottesdienstes: — mit durchaus nicht leicht auszuführenden Werken von S. Bach (Chorälen), Reichl (Sonatine über: Allein Gott in der Höh zur Ehr'), Pezel (Turmmusiken). Der seit mehreren Jahren umsichtig und feinsinnig von August Herchet geleitete Kirchenchor hat sich mit großem Eifer und Erfolg der Pflege Bach'scher Musik gewidmet und legte sich — mit vollstem Recht! — das Attribut „Bach-Verein" bei. Sein treffliches Können zeigte er auf dem Gemeindeabend, wo den zahlreich aus allen Kreisen erschienenen Gästen der 1. Vereinsvorsitzende, Königl. Musikdirektor

G. Beckmann-Essen einen volkstümlichen Vortrag über „S. Bach als Heros Ev. Kirchenmusik" hielt.

Erbaulich und lehrreich zugleich war der Festgottesdienst. Ein einheitlicher Gedanke war ihm zugrunde gelegt durch Psalm 73, 28 als Predigttext, gipfelnd in der Losung des neuen Jahres „Die Freude am Herrn (Vertrauen zu Gott) ist unsere Stärke". Die Gottesdienstordnung, in den Grundzügen angelehnt an die von Rochus von Liliencron vorgeschlagene Chorordnung und dadurch zugleich in gewissem Sinne von M. Luthers „Deutsche Messe", veranschaulichte, verinnerlichte, befestigte obigen Grundgedanken durch sinnig ausgewählte und feinsinnig vorgetragene Orgelstücke von S Bach, J. Pachelbel; Gemeindegesänge mit Orgelbegleitung; Chorlieder von Heinrich van Eyken, S. Bach, M. Vulpius (M. Luthers deutsches Sanctus: „Jesaia, dem Propheten, das geschah", 1—7stimmig gesetzt), Thomas Selle (geistliches Konzert für Sopransolo, Chor, Orchester). Der feierlich verlaufene Festgottesdienst wirkte nicht nur durch die Schönheit und Tiefe der musikalischen Gaben, sondern auch durch seine Kürze (insgesamt 5/4 Stunden, Predigt 20—25 Minuten).

Den Höhepunkt der dreitätigen Veranstaltungen bildete wohl die „geistliche Abendmusik", enthaltend „zeitgenössische Weihnachtsmusik". (5/4stündige Dauer: also bei allem Reichtum dargebotener musikalischer Kleinodien nicht ermüdend.) Aus der Vortragsfolge, — an deren gediegener Ausführung sonst noch beteiligt waren: Konzertsängerin Ida Schürmann-Herchet, Organist G. Grote-Barmen, Ev. Jugendchor — sei hervorgehoben: M. Regers stimmungsvolles Weihnachten für Orgel Opus 145, 3; seine wunderherrliche Weihnachtskantate „Vom Himmel hoch"; 2 Frauenchöre mit obligaten Instrumenten von H. Spitta und W. Rein; Kleine Weihnachtsmusik zum Spielen und Singen „Ein Kind geboren zu Bethlehem" von K. Thomas. „Weihnachtsbitte", gedichtet und vertont für 4stimmig gemischten Chor vom Vereinsvorsitzenden G. Beckmann, verdient wegen ihres innigen, volkstümlichen Tones allgemeine Verbreitung.

Der Bach-Verein machte uns auf einem abendlichen, gemütlichen Beisammensein, bei welchem die Kirchenmusiker durch Vertreter der kirchlichen Behörden und der gastfreien Stadt M.-G. herzlich begrüßt wurden, mit dem fast vergessenen, wundervollen Volksliedern für Vorsänger, kleinen Chor mit Klavierbegleitung von Johannes Brahms bekannt. Reiche Anregung verschaffte die von den Organisten Grote und K. Sandmann-Elberfeld in der ev. Kirche veranstaltete instruktive Orgelstunde, welche mit für gottesdienstliche Zwecke wichtigen Orgelstücken von J. Pachelbel, S. Bach und aus dem Ergänzungsband zu den „Cantus-firmus-Präludien" von Franke-Sandmann bekannt machte.

Mehrere Vorträge auf der Hauptversammlung brachten den zahlreichen Gästen reiche Anregung und Belehrung. Der auch als Konzertsänger bekannte H. Landgraeber-Essen zeigte an charakteristisch ausgewählten und vorgesungenen Beispielen wie das evangelische Kirchenlied sich aus dem Gregorianischen Choral als Wurzel entwickelt hat.

Aus Anlaß der Einführung des neuen evangelischen Gesangbuches in vielen Gegenden Deutschlands zu Beginn dieses Jahres gab aus eigener, langjähriger Praxis Kirchenmusikdirektor A. Golücke-Recklinghausen Winke und Ratschläge, wie rhythmisch und melodisch veränderte Melodien einzuüben sind, damit sie im Gottesdienste ohne Störung der Andacht gesungen werden können.

Mit Rücksicht auf die schwere wirtschaftliche Zeit will der Verein die noch ungelöste Gehaltsfrage ruhen lassen, bis bessere Zeiten kommen. Doch sollen die Gemeinden veranlaßt werden, unberechtigte Härten in der Besoldung der Kirchenmusiker zu mildern.

Die nächste Verbandstagung (1932) wird in Dortmund stattfinden. H. Oehlerking.

# KONZERT UND OPER.

LEIPZIG. Motette in der Thomaskirche.

Freitag, 5. Dez.: Jos. Rheinberger: Präludium und Romanze a. d. Orgel-Sonate b-moll (Vorgetragen von Gerh. Bochmann). — Robert Volkmann: „Er ist gewaltig und stark", Weihnachtslied. — Gg. Vierling: Turmchoral f. gem. Chor.

Freitag, 12. Dez.: V. Lübeck: Präludium und Fuge E-dur (Vorgetr. v. H. Heintze. — Joh. Eccard: „Übers Gebirg Maria geht" für 6st. Ch. — Corn. Freundt: „Wie schön singt uns der Engel Schar". — M. Prätorius: „Gespräch der Hirten zu Bethlehem". Kölner Gesangbuch: „Kindelwiegen". J. P. Sweelinck: „Hodie Christus natus est".

Freitag, 19. Dez.: J. S. Bach: Präludium und Fuge C-dur (vorgetr. von G. Ramin). — Palestrina: Weihnachtsmotette f. 6stimm. Chor. — Leonh. Schröter: „Weihnachts-

freude". — Joh. Eccard: Weihnachtsfreude, Satz für 2 Ch. — J. S. Bach in Bearbtg.: Christkindleins Wiegenlied. — Weihnachtslied nach „Quem pastores laudavere".

Mittwoch, 24. Dez.: J. S. Bach: Fantasie G-dur. (Vorgetr. v. G. Ramin.) — C. Riedel: Altböhmische Weihnachtslieder. — „In dulci jubilo". — Prätorius: „Es ist ein Ros entsprungen." — „Joseph, lieber Joseph mein." — „Stille Nacht, heilige Nacht."

Mittwoch, 31. Dez.: César Franck: Orgelchoral a-moll (vorgetr. von G. Ramin). — F. Mendelssohn: „Mit der Freude zieht der Schmerz." — Gust. Schreck: „Führe mich!" — Leo Blech: „Wächterruf". J. A. P. Schulz: „Des Jahres letzte Stunde".

LEIPZIG. Im neuen Jahr hat eine Konzertwelle überhaupt noch nicht angesetzt und es ist — von den feststehenden Konzerten natürlich abgesehen — zweifelhaft, ob es zu einer solchen noch kommen wird. Es gibt nur noch Tropfen, während es früher gewissermaßen regnete. Wie soll's auch schließlich anders sein, wir sind nun so weit, wie es auf Grund der Verhältnisse kommen mußte, die Verarmung Deutschlands ist nun durchgeführt, etwa so wie die Entwaffnung. Das Erfreulichste, was gemeldet werden kann, liegt auch anderswo, darin nämlich, daß Br. Walter sich in den beiden Konzerten des neuen Jahres wieder wirklich auf seiner Höhe zeigte, vor allem eine innerlich belebte und exakte „Eroica" gab, die weit über der unter Toscanini vom letzten Sommer stand. Wohl ebenfalls eine Folge der wenigen Konzerte gerade um Neujahr herum! Einen eigentümlichen Eingriff — oder ist er irgendwie verbürgt? Daß ich nicht wüßte! — nahm G. Ramin in diesem Konzert mit Bachs bekanntem C dur-Präludium und Fuge vor: er legte zwischen sie den langsamen A moll-Triosatz aus der C dur-Sonate! Was soll's! Wie kann man Bachs originalste Form — Präludium und Fuge — zerstören! Mit höchster Eleganz, und von Walter feinstens begleitet, spielte Ramin noch die schnellen Sätze von Händels 1. Orgelkonzert, während die langsamen klanglich zu dick waren. Dazu, im gleichen, dem Neujahrskonzert, das zum ersten Mal ein ausverkauftes Haus sah, die Ivogün mit Händel und Mozart! Fast schlemmerhaft! Auch im folgenden Konzert kam's zu besonderen Solisten- und Dirigentenerfolgen. W. Kempff spielte Schumanns Konzert mit einem geradezu unerhört romantischen Zauber, und zwar so einheitlich, daß man herzlich gern über die darin liegende Einseitigkeit hinweghörte, kurz einzigartig. Als Hauptwerk dann Strauß' programmatisch weitgehendstes Werk, den „Don Quixote" in einer nahezu vollendeten Aufführung! Die Programmusik steht heute kaum mehr zur Diskussion, was zugleich das Ergebnis gezeitigt hat, daß die Hörer einem derartigen Werk ganz ratlos gegenüberstehen, weil sie kaum einmal wissen und wissen können, was denn eigentlich vorgeht. Wir sind sogar derart hoffnungslos auf „absoluten" Musikgenuß eingeschworen, daß derjenige verlacht würde, der nach den Absichten des Komponisten forschte. Ein Witz ist's dabei, daß Don Quixote heute öfters aufgeführt wird als vor dem Krieg. „Eselsbrücken" braucht gerade für dieses Werk durchaus jeder, der phantasievollste Musiker und beste Kenner des Romans, nur sind jene die Esel, die jeder Führung entraten wollen. Dann gab's noch Regers ganz launige Lustspiel-Ouvertüre, der aber jener Spritzer Champagner fehlt, auf den 's ankommt. Zum Schluß die Präludes von Liszt, zwar in seiner Art vorzüglich gegeben aber ohne exakten Rhythmus, das Liebesthema sogar fehlerhaft. Eigentümlich, aber es ist so!

Im alten Jahr war das Gewandhaus-Solistenkonzert der Onegin ebenfalls ausverkauft. Zum Ereignis wurden die Schottischen Lieder in Beethovens Bearbeitung, nicht aber die übrigen Lieder, die in Folgen: 1. Goethe, 2. Heine in der Musik seiner Zeitgenossen gewählt und geordnet waren. Die Onegin ist eine derart machtvoll siegreiche Sängerin, daß sie jedem Lied zu einem Sieg verhelfen kann.

Überfüllt war auch der sehr schöne Weihnachtslieder-Abend der Thomaner, während Bachs regelmäßig gebotenes Weihnachtsoratorium — eine städtische Veranstaltung bei billigen Preisen — die Thomaskirche bei weitem nicht füllte. Möglich, daß die Verbreitung durch Rundfunk dem Besuch schadete; die hiesige Bach-Begeisterung arbeitete aber überhaupt mit falschen Münzen. Dabei war die Aufführung unter Straube großenteils sehr schön; ganz verfehlt, wenigstens anfangs, der Evangelist (Fleischer-Leipzig), vorzüglich die weiblichen Solisten (A. Merz-Tunner und Ch. Wolf-Matthäus).

Wieder ist vom Bayreuther Bund der deutschen Jugend zu berichten, der einen Siegfr. Wagner-Abend mit Ausschnitten aus 7 Opern gab. Wir wollen uns nichts vormachen, ein durchgreifender Komponist ist nun einmal Siegfried nicht. Es fehlt ihm das originale Schauen seiner Vorwürfe, es bleibt bei einem talentierten, flüssigen Komponieren, das sich immer wieder gleicht. Er hat keinen „Teufel" im Leib und da gehts eben gemütlich zu. Erfreulich, daß bei dieser Gelegenheit wieder ein-

mal E. Kafe zu hören war, deſſen Stimme noch nicht die geringſten Einbußen erlitten hat. Auch die ſonſtigen Kräfte waren gut. Unangenehm, welche Anforderungen Wagner fortwährend an die Stimmhöhe des Soprans ſtellt. Einen beſonderen Abend hatte der Organiſt G. Winkler mit H. Marteau als Kirchenkomponiſten bei Mitwirkung des Künſtlers. Es gab Werke für Orgel, Violin allein (op. 39) und für 3ſt. Frauenchor. Die Sachen ſind teilweiſe wirklich gut, feſſeln gerade auch muſikaliſch, Marteau hat aber doch auf anderen Gebieten weit Beſſeres geſchrieben. In den Violinſtücken macht ſich eine ſtarke Hinneigung zur Moderne geltend, dieſe Art Diſſonanzen klingt aber hüben wie drüben nun einmal ſcheußlich. Wozu? Die Muſik iſt doch eine ſo ſchöne, herrliche Sache! A. H.

ASCHAFFENBURG. Unter Leitung des Komponiſten kam des dortigen ſtädtiſchen Muſikdirektors, Hermann Kundigraber, „Steieriſche Symphonie" zur Aufführung. Dieſes Werk Nr. 17, „Tryptichon für großes Orcheſter", wird vom Komponiſten ausdrücklich als „Nichtprogrammuſik" betont — iſt es jedoch im beſten Sinn des Wortes dennoch ſeinem ideellen Inhalt gemäß. Satz 1 bringt uns dem ſteiermärkiſchen Leben ſo nahe, daß man deſſen tiefe Inſpiration auf einen Künſtler und Menſchen wie Hermann Kundigraber wohl begreifen kann: in den Themen wechſeln jubelnde Freude an der Natur mit tiefer Ehrfurcht vor ihrer Erhabenheit (ſ. „Naturthema" d. Trompete) und mit ſpielig Volkstümlichem. Der ganze Satz iſt in ſeiner pompöſen Anlage ein geſchloſſenes Bild der Größe dortiger Gebirgslandſchaft und Lebens, des Webens der Natur und wendet ſich von der üblichen Sonatenform ab, ohne jedoch auf die Möglichkeiten polyphoner und kontrapunktiſch kombinatoriſcher Auswertung zu verzichten. Satz 2 „ruhig verſonnen" zeigt des Komponiſten Viſionen, dem Boden ſeiner Heimat entſteigend. Trotz ausgeſponnenem Stimmungszaubers niemals ermüdend, da Kundigraber ein routinierter Geſtalter und einfallsreicher Verarbeiter ſeiner Ideen iſt. Der Satz ſchließt, nachdem er inmitten ekſtatiſchen Aufſchwunges in den Hörnern das Zitat des „Dachſtein-Liedes" aufblitzen läßt, in zartem H-dur unter Geleit des erweiterten „Naturmotives" (ſ. Satz 1). Satz 3 beginnt in überſchäumender Lebensluſt und zündender Thematik und Inſtrumentationsglanz, durchſetzt von volksliedhaften Momenten (an die manchmal bei Bruckner auftretende volkstümlich-öſterreichiſche Gemütlichkeit gemahnend). In dies bunte Treiben hinein bringt Kundigraber den wunden Wehſchrei: Kriegsausbruch —, der Saal und Hörer zitternd erſchauern ließ in ſeiner tiefpackenden Wirkung — Apokalypſe („Kataſtrophenakkord") — und nun zieht das ganze Verhängnis am Ohr vorbei (freilich manchem ein wenig viel zumutend): Die Nationalhymnen faſt aller am Weltkrieg beteiligten Länder werden zitiert, kontrapunktiſch entgegengeſtellt, ein Oſtinato (40 taktiges Streichermotiv) läßt ſeine Deutung leicht finden.... Es folgt Zuſammenbruch, düſter ſchaurige Totenklage. Allmählich kommen kraftverheißende Figuren der Bäſſe durch und ſchließlich Haydn's Hymne („Deutſchlandlied") in Originalbeſetzung verbunden mit dem leitmotiviſch auftretenden „Naturthema", womit das Werk einen zukunftsverheißenden Aufſchwung und Schluß findet. (Manche Härten des Zuſammenklanges wären da zweckmäßig vielleicht etwas zu mindern.) Die Symphonie fand eine ſehr beifällige Aufnahme der in Andacht und Ehrfurcht mitgehenden Hörer, die den Saal bis auf den letzten Platz füllten. Kundigraber zeigt ſich in dieſem opus 17 als ein mit allen modernen Errungenſchaften der Harmonik, Kontrapunktik und Inſtrumentation wohl vertrauter Muſiker von tiefer Empfindungs- und Geſtaltungskraft, drei Eigenſchaften, deren ſich nicht jeder wohlverſierte Moderne rühmen darf, desgleichen als ein Dirigent von mitreißender, ſuggeſtiver Kraft, der das ganz famoſe Orcheſter (Meininger Landeskapelle) mit feſter Hand durch alle Klippen des Werkes, das eminente Anforderungen ſtellt, zu führen wußte. Die „Steieriſche Symponie" verdient weiteſte Beachtung, da ſie das Werk eines abſolut Eigenen, keinerlei Eklektizismus verfallenden Künſtlers darſtellt. G. A.

BADEN-BADEN. Walter Stöver, Dresden, ſuchte uns mit vollendeter Dirigiertechnik auch einen Modernen nahe zu bringen, Wedigs Orcheſterſuite. Wedig gehört ſicher zu den begabten, aber noch nicht reifen jungen Muſikern. Ein an ſich tonales Stück im alten Suitenſtil gedacht, das jedoch romantiſiert iſt und ab und zu ein paar atonale Seitenſprünge macht. Sicherlich nicht ſchlecht in der Erfindung. Es folgte darauf die Eroica, was nicht gerade zur Begeiſterung für Herrn Wedig beitrug. GMD. Carl Schuricht, Wiesbaden, erfreute in ebenſo ſorgfältiger wie liebenswürdiger Leitung mit der vierten Sinfonie von Brahms, der Ouvertüre zum „Sommernachtstraum" und der Begleitung Prof. Kulenkampfs zum virtuos geſpielten Violinkonzert von Mendelsſohn. Im Rahmen der diesjährigen Werbeveranſtaltung für das geplante Symphoniehaus ſpielte als Auftakt Dr. Wilhelm Furtwängler mit ſeinen Philharmonikern die Leonore III, Tod und Verklärung von Rich. Strauß, italieni-

sche Sinfonie von Mendelssohn und die Ouvertüre zum „Fliegenden Holländer". Es ging von dem Konzert eine unmittelbare Kraft des Erlebnisses aus, wenn auch trotz der genialen Stabführung Furtwänglers manches etwas überspitzt, zu stark vom Intellekt her gesehen erschien, man hätte manchmal mehr Herzmuskel gewünscht. Gewiß war jedes der Werke wundervoll herausgearbeitet, oder vielmehr bewunderungswürdig und man kann diese Dinge eigentlich kaum in Worte kleiden, die einen Mangel spüren ließen, vielleicht lag es auch in der Programmwahl. GMD. Mehlich, der inzwischen aus Amerika, reich mit Ehren beladen wieder zurückgekehrt ist, ließ sich zuerst wieder in einem Kammermusikabend hören und zwar mit einer eigenen Komposition, Streichquartett d-moll. Ein frisches Werk, das die vier Instrumente musikalisch ausnutzt, der romantischen Gefühlswelt zugekehrt, trotz moderner Wendungen. Eine musikalisch verständliche heitere und liebenswürdige Musik. Ihn selbst fanden wir beifallsumrauscht im zweiten Werbekonzert für das Sinfoniehaus wieder, Webers bravouröse Oberonouvertüre und Beethovens c-moll Sinfonie in feinsinnigster Weise ausdeutend. An Solisten gastierten José Riavez mit Mozart- und Wagnerarien, dessen zwar mit stimmlichen Qualitäten ausgezeichneter Tenor keine großen geistigen Eindrücke hinterließ. Mehr interessierte Jean Smeterlin als glänzender Chopinspieler am Klavier. Fräulein Ebers, Frankfurt a. Main zwitscherte in Koloraturhöhen Arien von Mozart, Verdi und Lieder von Rich. Strauß. Sehr schönes, noch entwickelungsfähiges Gesangsmaterial. Fräulein Marianne Brugger und Karl Salomon gaben einen anspruchsvollen Schubertabend. Durchdachte Empfindung, warmer Tonklang eines schönen Mezzosoprans. „Wanderers Nachtlied", „Erlkönig" und „Mignon II" hinterließen stärkste Eindrücke. — Unser Kirchenorganist Fritz Gscheidlen machte in einer guten Aufführung mit der Matthäus-Passion von Johann Theodor Roemhildt bekannt. Für die Kirchenmusik ist das Jahr 1700 ein Wendepunkt. Die eigensten stilistischen Sonderwerte ergeben sich in der protestantischen Kirchenmusik wieder aus der Choralarbeit. Das Matthäusevangelium wird in freien Solorezitativen von Streichern umspielt, einstimmige Gesangbuchlieder sind eingeschaltet usw. Roemhildt war von den Strömungen seiner Zeit stark beeinflußt und es ist eigentümlich, wie er in seiner Passion, vielleicht unbewußt, auch den Weg seines in weiter Entfernung von ihm lebenden großen Zeitgenossen Johann Sebastian Bach geht in den melodischen und thematischen Mitteln, der Einbeziehung des Chorales usw. Jedenfalls überragt das Werk den Durchschnitt und ist der Mühe wert, aufgeführt zu werden. Esselgroths warmer weicher Bariton und der kraftvolle Tenor von Dr. Fritz Lang gaben den beiden Gestalten des Evangelisten und Jesus Form und Farbe. In der Oper geschah nichts Nennenswertes. Das „Glöckchen des Eremiten" und der „Zigeunerbaron" beherrschten das Programm. Im übrigen beschränkte man sich auf Volksliederabende und Männergesangvereinsveranstaltungen, in denen teilweise Wertvolles geboten wurde. So war das Programm des „Frohsinn", Volkslieder aus verschiedenen Jahrhunderten bis zu den modernen sicherlich eine Tat. Jedenfalls gilt hier Peter Roseggers Wort: „Wer dem Volke sein Lied wiedergibt, gibt ihm seine Seele zurück."

Elsa Bauer.

BAMBERG. Uraufführungen. Der Liederkranz Bamberg brachte mit bestem Erfolg eine Kantate von Karl Schäfer „Vom Tage der Arbeit" für Sprecher, Solobariton, Männerchor und Kammerorchester unter der temperamentvollen Leitung Georg Bauers zur wirkungsvollen Uraufführung. Der Komponist hat in wirksamer Anordnung Texte der Arbeiterdichter Josef Voß, Christoph Wieprecht, Karl Bröger, Wilhelm Haas und Paul Zech zusammengestellt, in denen das Tagewerk des Industriearbeiters in all seinen Phasen mit poetischer Durchleuchtung geschildert wird. Trotzdem die Musik Schäfers manchmal bis an die Grenzen der Atonalität vorgetrieben wird, bleibt sie in ihrer naturalistisch gehaltenen Milieuschilderung stets überzeugend, wenn sie auch ihren Antrieb mehr aus einer gesteigerten Dynamik und zugespitzten Rhythmik als aus einer erfindungsstarken Melodik schöpft. Die Aufnahme des Werkes bei einer Zuhörerschaft, die durch die musikalische Moderne keineswegs verwöhnt ist, war eine überraschend günstige. Vom gleichen Komponisten kam in einem Weihnachtskonzert der Lehrerbildungsanstalt eine „kleine Weihnachtsmusik" für Streichquintett mit Klavierbegleitung zur Uraufführung, die eine wertvolle Bereicherung moderner Schulliteratur darstellt. Dr. Ernst Weber, der bekannte Herausgeber der 40bändigen Anthologie „Der deutsche Spielmann" hat für diesen stimmungsvollen Abend ein neudeutsches Weihnachtsspiel „Frohe Botschaft" geschrieben, das im Gewande der Musik von Franz Berthold bei Alt und Jung einen durchschlagenden Erfolg hatte. Im selben Konzert kamen noch „Drei Kinderlieder für Männerchor in linearer Dreistimmigkeit" von Franz Berthold zu Gehör, über die der örtliche Musikreferent, Prof. A. Küffner wie folgt

urteilt: „Der Komponist hat hier in entzückender Manier drei alte Kinderweisen kontrapunktisch verarbeitet. Das Wertvolle an diesem Opus ist darin zu suchen, daß trotz der kunstvollen Verrankung der thematischen Bausteine der volkstümliche Charakter gewahrt bleibt. Die Wiedergabe unter des Komponisten Leitung war eine Musterleistung, sodaß der Erfolg nicht ausbleiben konnte."

—d.

COBURG. Das Coburger Musikleben wird im wesentlichen von zwei Organisationen bestritten, von dem Landesorchester und von der Gesellschaft der Musikfreunde. Die erste Hälfte dieser Saison brachte so manches künstlerische Erleben. Das Landestheater eröffnete die Spielzeit unter der klaren Leitung des Intendanten Dr. von Kutzschenbach und des ersten Kapellmeisters van Gondoever mit Mozarts „Don Juan". Als weitere Opern kamen zur Aufführung: Gounods „Margarete", Humperdincks „Hänsel und Gretel", Puccinis „Bohème", Verdis „Aïda", Wagners „Rheingold", „Walküre", Wolf-Ferraris „Neugierige Frauen", Weills „Der Zar läßt sich photographieren", Busonis „Arlechino". — Die Gesellschaft der Musikfreunde übt eine besondere Anziehungskraft aus durch die Verpflichtung namhafter Solisten. Sie bot zwei Symphoniekonzerte mit dem Geiger Szigeti und der jugendlichen Cellistin Koleffa; ein großes Kirchenkonzert (aus Anlaß der Feier der Silberhochzeit des ehemaligen Herzogspaares) mit dem Nürnberger Eschechor und den Professoren Sittard-Hamburg und Havemann-Berlin, eine Festvorstellung von „Tristan und Isolde" mit Bayreuther Besetzung, einen Kammermusikabend des Dresdener Streichquartetts und einen Klavierabend der Elly Ney. — Der Sängerkranz, der meistens auf Chorgesang eingestellt ist, veranstaltete ein Künstlerkonzert mit dem Geiger Marteau. — Hingewiesen sei noch auf einen herrlichen Beethoven-Festabend (aus Anlaß des Coburger Lutherjahres) mit dem Klavierkonzert Es-dur, wundervoll innerlich erlebt gespielt von Prof. Ernst Riemann-München und der IX. Symphonie mit GMD. Professor Leonhardt-Stuttgart als Dirigenten. Außerdem läßt das hiesige Bochröder-Quartett bodenständige Kammermusik in bestimmten Abständen erklingen, und Kirchenmusikdirekt. Schammberger sorgt für gute Orchesterkonzerte in der St. Moriz-Hauptkirche. — Diese kurzen Angaben zeigen, daß das Coburger Musikleben durchaus großstädtischen Charakter selbst in dieser Zeit wirtschaftlicher Depression hat.

Dr. Tr.

DUISBURG. Zwei Jahre hat nun das Städt. Orchester, durch Scheinpflugs Weggang verwaist, unter Gastdirigenten musiziert. Jetzt, da durch die Berufung Eugen Jochums die „Kapellmeisterlose, die schreckliche Zeit" beendet ist, will festgestellt werden, daß diese Zeit ständigen Wechsels der Dirigenten in ihren Auswirkungen gar nicht so schrecklich ist: wenngleich der letzte, feinste musikalische Kontakt zwischen Gastdirigent und Orchester sich in den wenigen Stunden der musikalischen Zusammenarbeit kaum anbahnen kann, so ist es doch der schmiegsamen Anpassungsfähigkeit eines Orchesters nur förderlich, wenn es einmal Auffassung und Dirigierweise fremder Dirigenten kennen lernt. Jochum wird sich bewußt sein, daß seine Stellung nicht leicht sein wird. (Schon vor seinem Antritt meldeten sich die Stimmen pessimistischer Propheten, die in der Jugend und der geringen Erfahrung des neuen Generalmusikdirektors eine ernste Gefahr für das künstlerische Niveau des Duisburger Musiklebens zu sehen glaubten.) Das Programm des ersten Hauptkonzertes brachte den „Don Juan" von Strauß, Stravinskys Feuervogel-Suite (Erstaufführung) und das Klavierkonzert d-moll von Rachmaninow (ebenfalls Erstaufführung), dem Wladimir Horowitz (Berlin) ein virtuoser Interpret war. Im zweiten Hauptkonzert hörte man Mahlers 1. Sinfonie, Debussys Nocturnes und Maria Ivogüns silbertönigen Sopran in zwei Mozart-Arien. Erst die Aufführung von Verdis Missa di Requiem konnte überzeugend Zeugnis ablegen von Jochums Können, seinem Dirigiertalent und Gestaltungsvermögen. Hervorragend waren die Solisten: Joe Vincent (Amsterdam), Else Dröll-Pfaff (Duisburg), José Riavez (Berlin), Johannes Willy (Frankfurt).

Auf dem Opernspielplan macht sich leider die schwierige Finanzlage der Stadt bemerkbar: einerseits verbieten sich kostspielige Neu-Inszenierungen, andrerseits muß auf den Kassenerfolg oft ein größerer Wert gelegt werden als auf den ideellen und kulturellen; so tauchen jene bewährten Opern auf, die noch immer ihr Publikum finden: „Margarethe" und „Mignon". Nach längerer Pause wieder in den Spielplan aufgenommen wurden „Carmen", „Butterfly" und „Wildschütz". Auf dem Spielplan blieb Jaromir Weinbergers „Schwanda", der erfolgreiche Dudelsackpfeifer, der seinem Komponisten neben Erfolg auch den unberechtigten Vorwurf einbrachte, bei Smetana und Dvořák Anleihen gemacht zu haben, während er doch lediglich die gleichen Volksmelodien verwandte.

In der Neu-Inszenierung der „Aida" machte sich

wieder ein naturalistischer Einschlag bemerkbar: die Bauten waren weniger stilisiert und an die Stelle der grenzenlosen Weite trat wieder die geschlossene Architektur. Käthe Teuwen (Aida) ließ kühl, wogegen die Amneris eine der reifsten Leistungen der ausgezeichneten Else Dröll-Pfaff ist. Den Radames sang der neuverpflichtete Hanns Trautner; seinem hübschen, jedoch in der Höhe etwas eng klingenden Tenor fehlte noch der heldische Glanz. Mit prachtvollem Material sang Wilhelm Trieloff den Amonasro.

Mit liebevoller Sorgfalt nahm sich Paul Drach der Neueinstudierung des „Lohengrin" an. Karl Jank-Hoffmann sang mit kultivierter Stimme die Titelrolle; Gertrud Stemann hatte in Stimme und Spiel jene Anmut und wehe Süße die für die Elsa unerläßlich ist. Die Bühnenbilder von Johannes Schröders waren von plastischer Wucht. Paul Klein.

GIESSEN. Durch planmäßige, zielbewußte Arbeit, getragen von stärkster künstlerischer Intention, hat Universitätsmusikdirektor Dr. Stefan Temesvary dem hiesigen Musikleben in den letzten Jahren ein ganz besonders markantes Gepräge von weittragender Bedeutsamkeit gegeben. Sachkundige Auswahl, die nur dem Besten Raum gewährte, hielt die Solistenkonzerte auf außerordentlicher Höhe: Wilhelm Backhaus (überaus starke Eindrücke mit Schumann und Chopin); Alma Moodie (Reger, Pfitzner); Rosé-Quartett; besonderem Interesse begegnete das Münchener Döbereiner-Trio; A. van Kruyswyk (Sopran) bot aus ihrem Sondergebiet Erlesenes. — Die Orchesterfrage ist hier, wie wohl überall in den Mittelstädten, brennend, zumal das Frankfurter Symphonieorchester nicht mehr kommt, das in den letzten Jahren ständig für größere Aufführungen zur Verfügung stand. Ein Gastkonzert des Koblenzer Städtischen Orchesters (u. a. Beethovens „Fünfte") konnte nicht restlos befriedigen, um so bedeutungsvoller waren die beiden andern Orchesterkonzerte: das Meininger Landesorchester mit der ihm ganz besonders liegenden e-moll-Symphonie von Brahms (genial erschlossen durch Dr. Temesvary); die Darmstädter (Beethovens „Sechste") mit ihrer hochstehenden Klangkultur. Von den Solisten in den Symphoniekonzerten seien hervorgehoben: Dr. J. Hobohm-München (Beethoven: Es-dur-Konzert) und Paula Hegner (Mozart: Es-dur-Konzert). — Von außerordentlich feiner musikalischer Durcharbeitung und klanglicher Differenzierung zeugten die Choraufführungen; in dem Weihnachtskonzert (Auswahl aus Ioh. Seb. Bachs Weihnachtsoratorium) schaltete Prof. R. Reitz-Weimar (Violine) u. a. eine Sonate von H. J. Fr. Biber ein; die Darbietung von Mozarts „Requiem" setzte die Höhenlinie fort, die im Vorjahre mit Beethovens „Missa" beschritten wurde. Eine stilgerechte klangliche Erweckung von Joh. Seb. Bachs „Kunst der Fuge" (in der Bearbeitung von Wolfgang Graeser) unter Dr. Temesvarys feinsinniger, durchgeistigter Erschließung bedeutete einen steilen Gipfel am Schluß der Saison. Dr. Hering.

HALBERSTADT. Das Stadttheater Halberstadt feierte am 28. September letzten Jahres sein 25jähriges Jubiläum mit einer Festaufführung von Wagners „Tannhäuser". Vorauf ging ein Festakt, in dem als Vertreter des Magistrats Stadtbaurat Sinning in großen Zügen die Geschichte des Stadttheaters entrollte und herzliche Glückwünsche für die Zukunft zum Ausdruck brachte. Intendant Dr. Groß sprach über die Ziele, die das Theater in der heutigen Zeit zu erreichen bestrebt sein müsse. Erfreulich ist die Tatsache, daß die Teilnahme des Publikums in den letzten Jahren erheblich stärker geworden ist. Das Interesse am Theater, besonders auch an Opernaufführungen, ist in der Bürgerschaft gewachsen. Der Name Geheimrat Kehrs, der vor dem Kriege (1906—1910) mustergültige Aufführungen von Wagners Werken in unserem Theater ins Leben rief, wurde wieder viel genannt. Die Festaufführung selbst (Regie: Dr. Groß, musikalische Leitung: Theo Buchwald) stand auf schönem Niveau. Kammersänger Zilken-Leipzig sang den Tannhäuser, stimmlich nicht alle Erwartungen erfüllend, jedoch darstellerisch bezwingend. Mit Sollfrank-Dessau (Landgraf), Kurt Brinck (Wolfram), Annelies Roerig (Elisabeth) war ein gutes Ensemble gegeben, zumal auch das Orchester unter dem neuen Kapellmeister seine Aufgabe befriedigend löste. — Den Manen Kehrs († 1916) war ein Konzert am 6. Oktober geweiht. Theaterorchester und die Chöre des Musikvereins und der Liedertafel brachten Bruchstücke aus den Werken des Bayreuther Meisters („Liebesmahl der Apostel", „Meistersinger" und „Holländer" im besondern) zu Gehör. Am Anfang stand zur Erinnerung an Siegfried Wagner, dessen „Herzog Wildfang" in unserm Theater gelegentlich aufgeführt wurde, das Siegfried-Idyll. Auch hier war der Erfolg bei vollem Haus sehr stark. H. P.

LÜBECK. Eine kritische Rückschau auf die von allen beteiligten künstlerischen Faktoren geleistete Arbeit während des verflossenen Musikwinters muß zunächst der einschneidenden Veränderungen gedenken, die sich im Lübecker Kunstleben insbesondere auf dem Gebiete der Musik zu Beginn der

Winterspielzeit vollzogen: im Stadttheater hat nach dem Fortgang des nach Braunschweig berufenen Dr. Thur Himmighoffen Intendant Dr. Otto Liebscher (bisher Osnabrück) die gesamte künstlerische Oberleitung übernommen; der Verein der Musikfreunde, der sich als richtungweisende musikalische Organisation unserer Stadt die Veranstaltung der Sinfoniekonzerte und bemerkenswerter Solistenabende (Kammermusikpflege durch Berufung des Krefelder Peter-Quartetts, das Debussys g-moll-Quartett und Hugo Wolfs italienische Serenade in vorzüglich diszipliniertem und klanglich subtil gefeiltem Zusammenspiel darbot, und des mit einem Programm älterer vorklassischer Musik aufwartenden Kölner Kammerorchesters unter Abendroths Leitung) zur Aufgabe macht und dafür einen staatlichen Zuschuß erhält, hat sich an Stelle des ebenfalls fortberufenen Eugen Jochum für eine bedauerliche Verminderung der Zahl unserer Sinfoniekonzerte (statt 8 nur 5) und für ihre Leitung zur Verpflichtung von Gastdirigenten entscheiden müssen: in diesen fünf Sinfoniekonzerten begegneten wir in Siegmund von Hausegger und Prof. Abendroth Dirigenten von Ruf, in Dr. Meyer-Giesow (Oberhausen), Walter Stöver und Paul Kletzki Interesse erweckenden Dirigierbegabungen; als Solisten von Rang betätigten sich in ihnen Edwin Fischer (Beethovens g-dur-Konzert), der technisch faszinierende Edmund Metzeltin, Karl Hermann Pillney (mit einer pianistischen Bravourleistung in der Wiedergabe der Straußschen Burleske) und Hermann Scheys vorbildliche Gesangskultur. An Standwerken der sinfonischen Literatur hörten wir u. a. Bruckners D-moll, Brahms C-Moll und Mahlers erste Sinfonie in geistvoll interpretierter, ja ereignishafter Wiedergabe und an Erstaufführungen Kurt Thomas' burlesk gestimmte, aber anmutig beschwingte Serenade für kleines Orchester, Carl Marx' a-moll-Konzert für zwei Violinen und Orchester (eine Achtung erregende Neuheit, die geschickt vorklassische und modern lineare Stilprinzipien zu verbinden sucht), K. H. Pillneys Jazz-Groteske „Divertimento für Klavier und Kammerorchester" als ziemlich belanglose Sache — alles in allem eine Bilanz, die beweiskräftig genug die Daseinsnotwendigkeit dieser Konzerte und ihre Unentbehrlichkeit im lübischen Kunstleben erhellt. Schließlich ist das führende kirchenmusikalische Amt — der Platz an der Orgelbank von St. Marien — mit dem aus Altona berufenen Walter Kraft neubesetzt worden, einer Musikerpersönlichkeit, die sich in verhältnismäßig kurzer Zeit mit einem Bachschen Kantatenabend und einer „Kompositionen der Familie Bach" gewidmeten Abendmusik und vielfach erprobter solistischer Betätigung vorteilhaft einführte. Die Bilanz des jetzt hinter uns liegenden Musikwinters muß jedoch leider für die im Mittelpunkt dieses künstlerischen Neulandes stehende Persönlichkeit eine schmerzlich empfundene Enttäuschung feststellen: in einem von Publikum und Presse zunächst mit viel Langmut und Geduld ertragenen, dann aber doch mit Kundgebungen berechtigten Unwillens bedachten Arteitstempo der Langsamkeit und unverständlichen Zurückhaltung brachte der von Dr. Liebscher in der Oper schließlich auf kümmerliches Ödland verbannte Spielplan wesentlichere künstlerische Taten nur mit Rossinis neuerschlossener köstlicher Buffo-Oper „Angelina", deren sprühendes Farbenkolorit und liebenswürdige Grazie in ebenso sorgsamer Ausfeilung gelangen wie in der zweiten uns bescherten Rokokomusik von Mozarts „Cosi fan tutte" (der einzigen in der Oper von unserm Intendanten geleisteten Regiearbeit!); ferner mit der Partitur des auch hier siegreich auftretenden dudelsackpfeifenden Schwanda, der im Spielplan mehr zu seinem Recht kam als Leo Janaceks ebenfalls im böhmischen Volkstum wurzelnde „Jenufa" sowie Erwin Dressels geistvoll satirische Musikkomödie „Armer Columbus" — Werke, die Gelegenheit zur Überprüfung der symptomatischen Erscheinungen im Ringen um die stilistische Neugestaltung der modernen Opernform boten. Der übrige Spielplanbestand, aus dem u. a. die unmögliche Angelegenheit von „Alessandro Stradella" und eine verhängnisvolle und einfach ad absurdum führende Entromantisierung des „Fliegenden Holländers" hervorgehoben seien, zeigte gegen Ende der Spielzeit eine immer geheimnisvoller erscheinende Zurückhaltung der künstlerischen Oberleitung, die ihre Kräfte nicht der so dringend erwarteten Belebung dieser unbegreiflichen Spielplantaktik, sondern einer einschneidenden Änderung im Personalbestand für die kommende Spielzeit widmete. Nachdem der Fortbestand unseres Stadttheaters von den maßgeblichen kommunalen Körperschaften durch Kürzung des Zuschusses von 425 000 M. auf 317 000 M. und durch Verminderung des Orchesters von 51 auf 40 Musiker gesichert ist, kann Herr Dr. Liebscher nunmehr zur Entfaltung seiner eigenen künstlerischen Pläne mit einem von ihm bestimmten Personal schreiten. Unsere musikinteressierte Öfffentlichkeit, die man einstweilen mit „Kundgebungen" und Versammlungen über die offensichtlich bestehenden Mißstände hinwegzutrösten versucht, wird sich im Hinblick auf die enttäuschenden Erfahrungen dieser Opernspielzeit und die vom Intendanten bekundete Ablehnung der großen Oper (Wagner!) zunächst nur skeptisch abwartend verhalten können und mit größerer Anteilnahme den Maßnahmen

des Vereins der Musikfreunde entgegensehen: wie kann der am Orchester vorgenommene Personalabbau ohne wesentlichere Einbuße an künstlerischen Werten in dem bevorstehenden Notjahr überbrückt werden? (Einrichtung von Kammermusikabenden, volkstümlichen Konzerten, völlige Aufhebung der Sinfoniekonzerte?). Das Gastkonzert des Berliner Staats- und Domchors (Professor Rüdel) ließ uns in einer durch markante Beispiele illustrierten Auswahl die Entwicklung der geistlichen Chormusik seit dem 16./17. Jahrhundert bis auf Brahms und Bruckner verfolgen und offenbarte uns in diesem klanglich bis in die feinsten Nüancierungen ausgeglichenen Chorkörper den Träger und Hüter einer altehrwürdigen musikalischen Kultur und die Ergebnisse einer von echtem Könnergeiste getragenen Erziehungsarbeit dieses Chormeisters. Hermann Feys „Lübeckische Singschule" vermittelte in einer geschickt und stileinheitlich ausgewählten Vortragsfolge aus dem Frühbarock einen fesselnden Einblick in die religiös-musikalischen Triebkräfte dieser Periode und an einem Abend zeitgenössischer Chorkompositionen aufschlußreiche Beispiele von Originalschöpfungen und Volksliedbearbeitungen der Moderne. Die durch frühere ausgezeichnete Leistungen belegte Händeltradition des Lübecker Lehrer-Gesangvereins lieh dieser Winterspielzeit einen glanzvollen Abschluß mit einer ereignishaft wirkenden Wiedergabe von „Israel in Ägypten" (Chrysanders Bearbeitung), die einen ebenso ehrenvollen Erfolg des von seiner Aufgabe sichtlich begeisterten Orchesters für die Solisten Adelheid Arnhold, Paula Lindberg, Wilhelm Rabot), den klanglich prachtvoll studierten Chor und insbesondere für den jetzt nach langjähriger Tätigkeit am hiesigen Stadttheater von uns geschiedenen GMD. Karl Mannstaedt bedeutete. Gesamtbilanz: mit einem rätselverworrenen Fragezeichen endet dieser Musikwinter für die Stadt der Buddenbrooks, die zweifellos einem ausgesprochenen musikalischen Notjahr in der kommenden Spielzeit entgegensieht.

Dr. Paul Bülow.

## AUSLAND.

PARIS. Man verkennt vielleicht außerhalb Frankreich die Bedeutung, die Paris jetzt als Musikstadt für junge Komponisten, ohne Unterschied der Nationalität, hat. In der vorigen Saison erlebten wir hier 185 Uraufführungen — vielleicht eine Rekordzahl der europäischen Großstädte! Die bekannten Dirigenten Pierre Monteux und Walter Straram machten sich dabei verdient. Woche für Woche brachten sie eine Novität nach der anderen heraus und hatten auch hin und wieder Glück in der Wahl der Werke. — Deutsche Künstler fanden fortgesetzt eine überaus freundliche Aufnahme, viele wurden beispiellos gefeiert. Wenn Elmendorff am Dirigentenpult stand und Elisabeth Rethberg, Kirchhof und Urlus sangen, so fand man keinen freien Platz in der Großen Oper (zu deren eisernem Bestand übrigens außer Wagner auch Richard Strauß mit seinem „Rosenkavalier" gehört). — Je drei Galavorstellungen der „Fledermaus" und der „Zauberflöte" wurden im Théâtre Pigalle unter Leitung von Franz Schalk und unter Mitwirkung nur deutscher Künstler (an der Spitze mit Lotte Schöne) im Juni erfolgreich absolviert. Überhaupt lebt Paris, jedes Jahr nach Ostern, fast ausschließlich von ausländischer Kunst. Der äußerst disziplinierte Wiener Männergesangverein, 250 Mann stark, wetteiferte mit den Don-Kosaken und gab sogar ein „Extra-Volkskonzert" im überfüllten „Trocadero" mit vorbildlicher Vortragsfolge. — Die Russische Oper erscheint immer am Schluß der Saison. Außer Slawiansky-Agreneff, dessen Truppe zweimal in der „Opéra comique" die „Chowantschina" von Mussorgsky sachgemäß spielte, ließ Fürst Zeretelli im „Champs-Elysées-Theater" serienweise aufführen: Rimsky-Korsakoffs „Sadko", Borodins „Fürst Igor" und eine für unsere Zeit schon veraltete Oper von Glinka „Russlan und Ludmilla", die bald vom Repertoire verschwand. Man hörte viele schöne Männerstimmen, die Chöre waren ausgezeichnet und konnten den Pariser Opernchören als Vorbild dienen. Der talentvolle Albert Coates leitete schwungvoll das Straram-Orchester und verstand, als Nikisch-Schüler, ein Ensemble von großer Einheit zu schaffen. Die Dekorationen von Bilibin waren zum Teil feenhaft. — Liszts „Christus" erklang zum ersten Male in Paris, leider nicht so, wie man erwartete. Der Chormeister Levy, der voriges Jahr sorgfältig den „Messias" einstudiert hatte, schien diesmal der neuen Aufgabe nicht gewachsen; der Philharmonische Chor detonierte sehr und sang fast ohne jede innere Anteilnahme. — Ein bedeutsames Fest wurde hier gefeiert: das 25jährige Bestehen der „Pariser Bach-Gesellschaft", deren Gründer Gustave Bret recht spontan das „Magnificat" dirigierte. — Neben der Brahmsschen „Vierten" erzielte Monteux mit Hindemith (Ouvertüre „Neues vom Tage") einen gewissen äußeren Erfolg. Wenn das Werk auch durchsichtig polyphonisch erschien, so beklagte sich die hiesige Kritik über den zu unruhigen Charakter dieser Komposition. — Arthur Honeggers neuestes Cellokonzert, das sehr gefiel, weist viel Sinn für Architektonik und

Klang auf. Der Komponiſt befreite ſich hier von jeder direkten Impreſſion und ſchuf ein für den Celliſten dankbares Stück mit prägnanter Profilierung ſeiner natürlichen Begabung. — Darius Milhaud brachte ein par-force-Opus heraus: eine in kraftvollen Teilen imponierende, aber zugleich ohrenbetäubende, zentnerſchwere Ouvertüre „Eumeniden“, die großen Krawall im Saal hervorrief. Die gute Hälfte des Publikums widerſetzte ſich der von Milhauds Verehrern geforderten Wiederholung dermaßen, daß Monteux ſich gezwungen ſah, die Ouvertüre erſt nach dem Programmſchluß nochmals erklingen zu laſſen — ein hier im Konzertſaal nie dageweſener Fall! — Das neue Violinkonzert von Phil. Gaubert, ein gefälliges, gut klingendes Werk, wurde von dem ehrwürdigen Profeſſor des Pariſer Konſervatoriums, Francis Touche mit Erfolg zur Uraufführung gebracht. — Die Kantate von Igor Markewitſch, einem blutjungen Ruſſen, erregte Aufſehen. Sie gibt die myſtiſche Dichtung von Cocteau mit entſprechender geiſtiger Einſtellung wieder, jedoch unter Anwendung polyphoniſcher Mittel, die eigentlich herzlich wenig mit Muſik zu tun haben. Im Chorſatz merkte man trotzdem ein ſtarkes Talent von beſonderem Profil. — Gaillard hat das Verdienſt, uns mit der allerjüngſten italieniſchen Schule, die zu einer erfreulichen Abklärung gelangt iſt, bekannt zu machen. Man hörte kein Jonglieren mehr mit dem Kontrapunkt, dagegen aber eine innerlich lebendige Thematik, beſonders bei Labrocas düſterer Kammerſymphonie (Univerſal-Edition) und bei den heiteren Madrigalen von Rieti. — In der „Domestica“ von Rich. Strauß glänzte als Dirigent Georgesco (Bukareſt), der ſtets beſtrebt iſt, neuere deutſche Muſik in ſeiner Heimat zu propagieren. — Alexander Tansmanns kompoſitoriſche Begabung entwickelt ſich immer mehr. Er beſitzt einen gewiſſen ſchöpferiſchen Impuls, verfällt aber in der Violinſonate in eine zu herbe Linearität. Seine jetzt in Deutſchland aufgenommene Oper „Kurdiſche Nacht‘ ſcheint, nach der hier aufgeführten Suite zu beurteilen, viele gegenſätzliche Empfindungsbereiche in ſich zu bergen. — Die ausgezeichnete nordiſche Violiniſtin Cäcilia Hanſen führte die neue Erfindung von Machonin vor: eine leere Geige, deren Saiten durch Verbindung mit einem daneben ſtehenden Radio-Verſtärker einen äußerſt voluminöſen Ton hervorbringen, der aber ſehr wenig Gemeinſames mit dem üblichen Geigenton hat. Die „neue Violine“ wird daher vom Orcheſter nie verdeckt, nur treten die techniſchen Nebengeräuſche beim Soloſpiel unangenehm in Erſcheinung. — Von erſtklaſſigen Geigern konzertierten heuer wiederholt in Paris: der kleine Zauberer Menuchin, der als „mondain“ angeſehene Fritz Kreisler, der korrekt-reſervierte Heifetz, der feinkultivierte Szigetti, der faſt mechaniſch, mit breitem Ton ſpielende Milſtein und ferner als Höhepunkt: der „konkurrenzloſe“ Jacques Thibaud und der warmblütige Georges Enesco, ein Mozartſpieler par excellence. — Pianiſten waren in Überzahl. Einige neue Namen ſind zu nennen: ein bemerkenswertes neunjähriges Wunderkind Jacqueline Nourrit, der junge Tſcherkasky, ein vielverſprechendes Talent, dann Jean Doyen, der in Mozart mehr Kultur der Phraſierung in den Vordergrund ſtellte, als das brillante Spiel Joſé Uturbis aufwies. In virtuoſer Hinſicht iſt der Letztgenannte eine Konkurrenz für Horowitz, deſſen Rhythmik jetzt ziemlich ſchwankt. — Man begrüßte mit Freuden zwei Pianiſten der „alten Garde“: Moritz Roſenthal und Emil Sauer. Trotz des hohen Alters, beide auch noch auf techniſcher Höhe, bezauberten ſie mit ihrem plaſtiſchen Spiel und künſtleriſchem Geſchmack dieſelben Pariſer, die ſonſt in dem Maße nur ihren Klavierliebling Alfred Cortôt, alljährlich beklatſchen. In ſeinem Klavierabend machte dieſer ein gelungenes Experiment: er fügte in die „Symphoniſchen Etüden“ von Schumann noch die wenig bekannteren, früher komponierten, ein, die dem ganzen Werk mehr lyriſchen Charakter und tonſprachliche Subſtanz verliehen. Cortôts geſunde, vollkommen unkomplizierte Muſikalität war hier ſehr am Platze. — Jedes Jahr, im Juli, verſammeln ſich Freunde alter Muſik in der Nähe von Paris, bei Wanda Landowska, welche drei Sonntage hintereinander „ländliche Muſikfeſte“ in dem von ihr in St. Leu erbauten ſtimmungsvollen Gartenſaal veranſtaltet. Diesmal hörte man nicht allein das prächtige Clavecinſpiel, ſondern auch Werke für Geſang, vorgetragen von Edith Niemayer aus Hamburg, mit Begleitung von Hoboe, Violine und Clavecin. Am meiſten intereſſierte mich die überaus ſchöne Cantate „O Jesu Dulcissime“ von Tunder (einem deutſchen Komponiſten des 17. Jahrhunderts), in der das umfangreiche Kontralto der Sängerin ſehr ſchön zur Entfaltung kam. — „Adieu Schaliapine!“ rief der größte Teil der Pariſer Kritik dem ruſſiſchen Volksſänger nach, enttäuſcht durch ſeine neuerdings äußerſt manirierte Geſangsart, die ein künſtleriſches Genießen nicht mehr aufkommen läßt. Es war jedenfalls unnötig, aus der an ſich noch gut erhaltenen Stimme mehr machen zu wollen, als Natur und Alter zulaſſen, und dadurch den Vortrag an die Grenze der Entſtellung zu bringen.

Anatol v. Roeſſel.

## MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Die Zukunft Bayreuths. Frau Winifred Wagner hat als Nachfolger Siegfried Wagners in der künstlerischen Leitung der Bayreuther Festspiele Heinz Tietjen und in der musikalischen Leitung Wilhelm Furtwängler berufen. Der preußische Kultusminister hat Tietjen seine Ermächtigung zur Annahme der Berufung erteilt, ebenso hat Furtwängler seine Zusage gegeben. Diese Neuordnung wird erst 1933 in Kraft treten, da nach dem Willen Siegfried Wagners die diesjährigen Festspiele in unveränderter Form stattfinden. Wilhelm Furtwängler hat sich aber freundlicherweise bereit erklärt, schon in diesem Jahre die Leitung von „Tristan und Isolde" zu übernehmen.

Für die vom 26. Juli bis 6. August stattfindenden Aufführungen des „Ring der Nibelungen" in der Zoppoter Waldoper — ohne „Rheingold" — sind als Dirigenten Max von Schillings und Karl Elmendorff, der erste Kapellmeister der Münchener Staatsoper gewonnen worden. Als Aufführungstage sind geplant: für den ersten Zyklus 26. Juli („Walküre"), 28. Juli („Siegfried"), 30. Juli („Götterdämmerung"), für den zweiten Zyklus 2. August („Walküre"), 4. August („Siegfried"), 6. August („Götterdämmerung"). Die künstlerische Leitung ruht wieder in den bewährten Händen von Hermann Merz, der bereits mit den ersten Wagnersängern unterhandelt.

Wir veröffentlichten vor einiger Zeit einen Hinweis auf die für den November vor. Js. vorgesehene Reichshausmusikwoche. Wie wir jetzt hören, mußte die Veranstaltung für dieses Jahr ausfallen, da sich in letzter Minute wegen ihrer Finanzierung Schwierigkeiten ergaben. Wie in den meisten Fällen unseres wirtschaftlichen Lebens, war auch hier die gegenwärtige Wirtschaftskrise ausschlaggebend. Ob uns das gegenwärtige Jahr 1931 die Reichshausmusikwoche bringen wird, steht im Augenblick noch nicht fest, auch hier wird die allgemeine wirtschaftliche Entwicklung entscheiden. Wir werden zu gegebener Zeit auf diese Angelegenheit zurückkommen.

Die Vorarbeiten für den Musiksommer München 1931 haben begonnen, ohne bisher Resultate zu erzielen. Einstweilen haben die Bayerischen Staatstheater neben ihren Wagner- und Mozart-Festspielen vom 18. Juli bis 1. September ein Konzert des gesamten bayerischen Staatsorchesters vorgesehen, das Ende Juli im Odeon stattfinden soll.

## GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Der Württembergische Bruckner-Bund Stuttgart bringt in geschlossener Folge alle neun Symphonien Anton Bruckners an 2 Klavieren in der Bearbeitung von Dr. Karl Grunsky zur Aufführung. In einer geselligen Veranstaltung brachte derselbe auch einen Balladenabend mit Werken von Karl Loewe und Martin Plüddemann.

In der Historischen Gesellschaft Dresden sprach der Vorsitzende der Heinrich Schütz-Gesellschaft zu Dresden Dr. Erich H. Müller am 12. Januar über das Thema „Heinrich Schütz und sein Kreis".

In Koblenz haben die Vorstände des Musikinstituts und des Vereins der Musikfreunde anläßlich der 175. Wiederkehr des Geburtstages von Mozart einen Aufruf zur Gründung einer Ortsgruppe des „Salzburger Mozarteums" erlassen. Der Jahresbeitrag ist auf mindestens 2 Mk. festgesetzt worden. b.

Der „Verein Görlitzer Musiklehrkräfte" (Vors. Fritz Fiedler) hat sich dem „Bund Freier Musiklehrkräfte" (Vors. Johannes Weidauer, Berlin) zur Wahrung gemeinsamer Interessen auf musikpädagogischem Gebiet angeschlossen. Bekanntlich hat der Bund auch mit dem „Westdeutschen Musiklehrerverband E. V." in Köln eine Arbeitsgemeinschaft geschlossen.

Unter Leitung des geschäftsführenden Vorsitzenden Hofrates Rudolf Holzer hielt die Sektion Wien der Internationalen Bruckner-Gesellschaft am 19. Dezember ihre letztjährige Hauptversammlung ab, in welcher der bisherige Gesamtvorstand mit Generalmusikdirektor Franz Schalk als erstem Vorsitzenden wiedergewählt wurde. Im Einverständnis mit dem Präsidium der Internationalen Bruckner-Gesellschaft beschloß die Versammlung die Veranstaltung des Zweiten internationalen Bruckner-Festes für Ende September 1931 in Wien unter Heranziehung allererster Kräfte und in Verbindung mit einer allgemeinen Tagung der Gesellschaft. Das von der Stadt Köln für 1931 geplante Bruckner-Fest wurde zugunsten Wiens auf das Jahr 1932 verlegt. Die künstlerische Oberleitung des Wiener Festes wird Franz Schalk innehaben.

In Karlsruhe wurde ein „Philharmonisches Orchester" gegründet, das sich durch die berufslos gewordenen Karlsruher Musiker zusammensetzt und die bisher vom Orchester des Landestheaters ausgeführten Volkssinfoniekonzerte übernehmen soll; das erste Konzert erfreute sich eines vollen Erfolges.

Die Philharmonie in Halle, die sich um das Hallenser Musikleben äußerst verdient gemacht

hat, feierte ihr zehnjähriges Bestehen mit einem Festkonzert unter Leitung von Dr. Georg Göhler und solistischer Mitwirkung von Josef Pembaur.

Die 31. Jahrestagung des „Vereins evangelischer Kirchenmusiker in Rheinland und Westfalen" fand in M.-Gladbach statt. U. a. sprach MD. Gustav Beckmann, Essen, über „J. S. Bach, ein Heros der Evangelischen Kirche". Zur Aufführung kamen als „Zeitgenössische Weihnachtsmusik" Chorwerke a cappella und mit Instrumentalbegleitung von Walter Rein, Franz Philipp, Kurt Thomas, Gustav Beckmann, Heinrich Kaminski, Heinrich Spitta und Max Reger, Sologesänge von Walter Courvoisier, Orgelwerk von Max Reger.

## KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Die Orchesterschule der Sächsischen Staatskapelle zu Dresden unter der künstlerischen Leitung von Staatskapellmeister Hermann Kutzschbach und unter administrativer Leitung von Hofrat Schambach veranstaltet vom 22. April mit 6. Mai 1931 einen Sonderkursus für Klavierspielende, zu dessen besonderer Leitung Professor Josef Pembaur von der staatl. Akademie der Tonkunst zu München berufen wurde. Das Programm dieses 66 Unterrichtsstunden und 3 Konzerte umfassenden Kursus erstreckt sich auf die gesamte Klavierliteratur von William Byrd (1543) bis zu den Lebenden (H. W. von Waltershausen, Walter Courvoisier, Joseph Haas, August Reuß, Walter Braunfels, H. K. Schmid, Walter Niemann, Julius Weismann und Franz Mikorey). Mit dem Kursus sind zwei Preisspielkonzerte verbunden, für die die Klavierfabrik Julius Blüthner in Leipzig einen Flügel gestiftet hat. Zu dem Kursus sind sowohl spielende als auch zuhörende Teilnehmer zugelassen. Künstlerische Auskunft durch Professor Josef Pembaur, München, Ohmstr. 13, geschäftliche Auskunft durch Hofrat Schambach, Dresden-Blasewitz, Hochuferstr. 9.

An der Akademie für Kirchen- und Schulmusik beginnt am 1. April ds. Js. ein siebenter staatlicher Lehrgang für Volks- und Jugendmusikpflege, dessen Ziel es ist, Lehrkräfte für die besondere Aufgabe der Musikpflege in Schule und Volk zu schulen. Die unmittelbare Leitung des Lehrganges liegt wiederum in den Händen von Prof. Jöde. Der Unterricht erstreckt sich auf allgemeine und Schulmusikpädagogik, einschließlich wöchentlicher praktischer Übungen mit Kindern, Musikgeschichte, Musiktheorie, Stimmbildung und Sprecherziehung und findet in einem Sing- und Spielkreis aller Teilnehmer seinen Ausklang. Er wird vom April 1931 bis Ende März 1932 an vier Nachmittagen der Woche erteilt. Jeder Teilnehmer hat eine Unterrichtsgebühr von RM. 50.— für das Halbjahr, mithin RM. 100.— für den ganzen Lehrgang zu entrichten. Auf Antrag kann ratenweise Zahlung gestattet werden. Hospitation in Einzelfächern kann nur ausnahmsweise zugebilligt werden. Musikalisch begabte Lehrer, Lehrerinnen und Kindergärtnerinnen, sowie Musiker, insbesondere Privatmusiklehrer und -lehrerinnen wollen ihre Anmeldung unter Beifügung eines Lebenslaufes, der besonders auf die musikalische Vorbildung hinweist, bis zum 10. März an das Seminar für Volks- und Jugendmusikpflege bei der Staatl. Akademie für Kirchen- und Schulmusik in Berlin - Charlottenburg 5, Luisenplatz (Schloß) z. Hdn. des Leiters der staatlichen Lehrgänge, Herrn Prof. Fritz Jöde, einreichen. Die Zulassung ist von dem Ergebnis einer Vorprüfung abhängig, die am Montag, den 16. März 1931 vormittags 9 Uhr in den Räumen der Akademie (Charlottenburg 5, Luisenplatz/Schloß) stattfindet. Dabei haben die Bewerber musikalische und stimmliche Begabung, Fertigkeit im Instrumentalspiel und Kenntnis der musiktheoretischen Grundlagen, sowie allgemeine Eignung für die vorliegende Aufgabe nachzuweisen. Zu der Prüfung ist von den Bewerbern mitzubringen: 1. Ein erarbeitetes Lied zum Vorsingen, 2. Notenpapier für ein kurzes Notendiktat und eine kurze Harmonisierung, 3. Instrumente und Notenmaterial zum Vorspiel.

Privatmusiklehrerprüfungen finden demnächst statt: in Münster i. W. am 17. März 1931 und den folgenden Tagen, in Dortmund am 25. März 1931 und den folgenden Tagen. Meldungen zu den Prüfungen sind dem Provinzialschulkollegium in Münster unter Beifügung der in §§ 3 und 4 der Prüfungsordnung bezeichneten Papiere einzureichen.

Das Collegium musicum der Universität Freiburg i. Br. verhalf unter Leitung von Prof. Dr. W. Gurlitt einem weihnachtlichen Proprium missae nach Sätzen von Heinrich Finck, Adam Rener, Joh. Walter, sowie einer Weihnachtsvesper erstmalig zur Aufführung. Die Teile waren von Schülern nach Handschriften der Breslauer Stadtbibliothek zusammengestellt.

Dr. Kurt Johnen, der durch seine Untersuchungen im Psychologischen Institut der Universität Berlin bekannte Klavierpädagoge, hielt auf Einladung des Schweizer Musikpädagogischen Verbandes in den zehn wichtigsten Städten der Schweiz Film- und Lichtbildervorträge über die in seinem Buche „Neue Wege zur Energetik des Klavierspiels" niedergelegten Forschungsergebnisse. Johnen

deckte die Beziehung zwiſchen Kompoſitionsrhythmus und Atemrhythmus auf und ermittelte die Geſetze, die ſich aus dieſer Beziehung für die Spielbewegungen des Pianiſten ergeben, er zeigte, wie die Bewegung des Kunſtwerkes in Körperbewegung zu übertragen iſt, was nicht nur für die Hygiene des Pianiſten, ſondern auch für die künſtleriſche Geſtaltung des Kunſtwerkes von ausſchlaggebender Bedeutung iſt.

An der Städt. Akademie für Tonkunſt Darmſtadt, Direktor: Städt. Muſikdirektor Prof. Wilh. Schmitt, fand unter dem Vorſitz des Herrn Prof. Dr. Arnold Mendelsſohn als Staatskommiſſar die diesjährige heſſiſche Staatsprüfung für Muſiklehrer und Muſiklehrerinnen ſtatt. Der Prüfung unterzogen ſich 12 Kandidatinnen in den Hauptfächern Klavier, Geſang und Violine, die alle die Prüfung beſtanden.

## KIRCHE UND SCHULE.

Die Orgelpartita des jungen Münchener Komponiſten Karl Höller erlebte durch den Organiſten Max Hellmuth in Aſchaffenburg ihre erfolgreiche Erſtaufführung.

In Dresden fand die Uraufführung des Oratoriums „Scholasticum“ von Willy Kehrer nach einer Dichtung von R. Fiſcher bei ſeiner ausſchließlich durch Schüler erfolgten Uraufführung ſo ausgezeichneten Erfolg, daß insgeſamt ſechs ausverkaufte Aufführungen nacheinander ſtattfinden mußten.

Richard Wetz’ Eichendorff-Zyklus für gemiſchten Chor a cappella „Nacht und Morgen“ gelangte in einer Abendmotette der Herderkirche zu Weimar durch den Dr. Engelbrechtſchen Madrigal-Chor zur Aufführung.

Das Realgymnaſium Radebeul (Dresden) brachte als Weihnachtsaufführung das „Sankt Oswalder Weihnachtsſpiel“ in Bearbeitung und Muſik von Walter Flath. Die Aufführung fand eine glänzende Aufnahme dank der Stilechtheit des alten Spiels, die in geradezu hervorragender Weiſe herausgearbeitet wurde.

In der Nikolaikirche in Mühlhauſen i. Th. fand am 30. November v. Js. (1. Advent) die Uraufführung des „Muſikaliſchen Opfers“ von Joh. Seb. Bach in der Neuordnung und Inſtrumentierung von Erhard Krieger in Ratingen ſtatt. Dieſe Bearbeitung zeichnet ſich durch eine ſorgfältige Neuordnung der einzelnen Teile zu einem einheitlichen Ganzen mit innerem Aufbau und großartiger Steigerung, ſowie durch eine äußerſt wirkungsvolle Inſtrumentierung aus. Krieger hat in der durch ihre Bach-Überlieferung beſonders dazu berufenen Stadt Mühlhauſen ein dankbares Feld für die Uraufführung, die er perſönlich leitete, und verſtändnisvolle Teilnahme weiteſter Kreiſe gefunden. Die Anordnung der ſechs Teile iſt in dieſer Bearbeitung die folgende: 1. Dreiſtimmige Fuge für Orgel; 2. Fuge für Geige und Orgel; 3. Kanon für Geige, Flöte und Cello mit Orgel; 4. Sonate für dieſelben Inſtrumente mit Klavier; 5. Acht Kanons für die verſchiedenſten Streich- und Blasinſtrumente; 6. Sechsſtimmige Schlußfuge für großes Orcheſter mit Orgel. Bei der Aufführung wirkten Konzertmeiſter Otto Andreas Köhler aus Bochum (Geige), Roſenthal (Flöte) und Kirchner (Cello) aus Mühlhauſen, Frieda Mickel Suck (Orgel und Klavier) aus Mühlhauſen und Muſiker aus dem Städtiſchen Orcheſter und der Bürgerſchaft mit. Dieſe Neubearbeitung Erhard Kriegers ſcheint uns berufen, das „Muſikaliſche Opfer“ endlich zum Gemeingut der muſikaliſchen Welt zu machen. R. Hempel.

Der Leiter des St. Georg-Kirchenchors in Hamburg, Kirchenmuſikdirektor Karl Paulke, führt ein Unternehmen von rieſigen Ausmaßen durch, indem er die Gottesdienſte in der St. Georgskirche im nächſten Kirchenjahr allein durch Werke Joh. Seb. Bachs muſikaliſch ausgeſtalten will. Jeden Sonn- und Feiertag, vom 1. Advent 1930 bis zum Totenſonntag 1931 wird dort eine Kantate Bachs ganz oder teilweiſe innerhalb des Gottesdienſtes aufgeführt. Außerdem ſollen die muſikaliſchen Veſpern des Kirchenjahres 1930/31 auf Bach eingeſtellt werden. — Die Bach-Bewegung hat hiermit eine weitere, begrüßenswerte Ausdehnung erfahren. Einer der letzten Veranſtalter von „Bach-Jahren“ war Kantor Fricke in Dresden.

Im Rahmen des erſten „Muſikaliſchen Lobopfer“ in der St. Chriſtophorus-Kirche (Breslau) wurde von Gerhard Zeggert die neue Orgel eingeweiht, ein typiſches Frühbarock-Inſtrument aus der Firma W. Sauer in Frankfurt a. O. und wohl das einzige Werk dieſer Art in ganz Schleſien.

Prof. Franz Xaver Dreßler, der Organiſt der evang. Hauptkirche in Hermannſtadt (Rumänien) hat im November drei Orgelkonzerte in der Kathedrale in Bukareſt gegeben. Das letzte Konzert fand unter Mitwirkung des Bukareſter Philharmoniſchen Orcheſters mit Werken von Händel, Mozart (C-dur-Orgelſonate), Boellmann und Hoyer ſtatt. Außer der rumäniſchen Königin Maria waren noch die Geſandten von Deutſchland, Italien, Frankreich, Polen, der Tſchechoſlowakei und der öſterreichiſche Geſchäftsträger, ſowie der röm.-kath. Nuntius Monſ. Angelo Dolci und der Bukareſter Erzbiſchof anweſend. Beſondere Bewunderung erweckten bei der hohen rumäniſchen Geſellſchaft nach dem erſten Konzert die vom rumäniſchen Komponiſten George Enescu von Dreßler gewünſchten freien Improviſationen. — In Kiſchineff, der ehemaligen Hauptſtadt von Ruſſiſch-Beßarabien, gab Dreßler auf Einladung unter lebhafter Anteilnahme der ruſſiſchen Preſſe ebenfalls einen Orgelabend. — Anläß-

lich eines zweiwöchigen Organistenkurses in Hermannstadt unter Leitung von Prof. F. X. Dreßler fand eine W. v. Baussnern-Feier statt.

Der Kirchenmusikverein Ratibor (O.-Schl.) veranstaltete unter Leitung des Kantors Hans John eine Arnold Mendelssohn-Feier, die sich unter Mitwirkung namhafter Solisten in Festgottesdienst, Morgenfeier im Stadttheater, Einweihung der Ehrentafel und Kirchenkonzert gliederte. Das Kirchenkonzert, das mit der Aufführung der Kantate „Zagen und Zuversicht" op. 84 den Höhepunkt bildete, wurde auch auf die schlesischen Sender übertragen.

Prof. F. X. Dreßler brachte in Hermannstadt (Rumänien) zeitgenössische Orgelwerke von Fortner, Ramin, Baussnern, Grabner und Kaminski zur Aufführung.

Eine Weihnachtsmusik zum Besten der Armen unter Leitung des hochverdienten Carl Boyde fand in der Pauluskirche zu Halle a. S. statt. Die Einrichtung und Bearbeitung der aufgeführten Kantaten stammt von C. Boyde.

## PERSÖNLICHES

Prof. Paul Grümmer, der bekannte deutsche Cellist, hat sich am 24. Dezember auf dem Dampfer „Deutschland" nach Amerika eingeschifft. Im Februar kehrt der Künstler wieder nach Europa zurück.

Zeitungsmeldungen zufolge wurde dem Weimarer GMD. Dr. Praetorius zum 31. August gekündigt.

Als Nachfolger des im vergangenen Sommer verstorbenen Heinrich Kröller ist als Ballettmeister an die Bayerischen Staatstheater Willy Godlewski verpflichtet worden. Godlewski war früher in Frankfurt a. M., Nürnberg und Kassel tätig.

Hochschullehrer Robert Hernried wurde anstelle von Prof. Dr. Klatte zum Mitglied des Prüfungsausschusses der staatlichen Prüfung für Organisten und Chordirigenten ernannt.

Der Cellist Emanuel Feuermann, der bereits seit einem Jahr an der Hochschule für Musik in Berlin-Charlottenburg unterrichtet, ist vom preußischen Kultusminister zum Professor ernannt worden. Feuermann ist erst 26 Jahre alt und somit der jüngste staatliche Musikprofessor Deutschlands.

Wie die „Frankfurter Zeitung" erfährt, hat der Vorstand der Frankfurter Museums-Gesellschaft mit Prof. Issay Dobrowen Verhandlungen wegen Übernahme der ständigen Leitung der Konzerte des Instituts abgeschlossen. Prof. Dobrowen wird ab nächster Spielzeit als ständiger Dirigent der Konzerte der Museums-Gesellschaft wirken und seinen Wohnsitz nach Frankfurt verlegen. Er wird in der kommenden Saison mindestens sechs, vielleicht auch neun Konzerte leiten; die Zahl dieser Konzerte ist abhängig von seinen Verpflichtungen im Ausland, namentlich in Amerika, wohin Dobrowen sich eben begibt.

An Stelle des Prof. Wilhelm Klatte ist GMD. Prof. Dr. Max v. Schillings als Mitglied des vorläufigen Reichswirtschaftsrates einberufen worden.

Wie die Innsbrucker „Dolomiten" melden, zieht sich der berühmte Geigenvirtuose Willi Burmester aus dem Konzertleben zurück. Er wird seine Ruhetage in Meran verbringen. Der Künstler, ein gebürtiger Hamburger, steht im 62. Lebensjahre.

Wir entnehmen dem „Neuen Wiener Journal": Da Talich, der bisherige Leiter der Prager Philharmonie, mit Ende dieser Spielzeit nach Stockholm übersiedelt, so ist das repräsentative Prager Orchester gezwungen, sich nach einem neuen Dirigenten umzusehen. Bisher konnte man zu keiner Lösung kommen, es ist aber wahrscheinlich, daß ein Triumvirat die Führung übernehmen wird. Erster Dirigent wird ein Tscheche — wahrscheinlich K. B. Jirak — werden, neben ihm wird der auch in Wien bekannte russische Orchesterleiter Malko wirken, für deutsche Musik denkt man an Klemperer, Zemlinsky oder Bruno Walter.

### *Geburtstage.*

Georg Richard Kruse, der bekannte Lortzing-Biograph und Begründer des Lessing-Museums und der gleichnamigen Gesellschaft, überhaupt ein hochverdienter Mann, vollendete am 17. Januar sein 75. Lebensjahr. Am 18. Januar fand im Lessing-Museum eine Sonderveranstaltung zu Ehren des bejahrten Geburtstagskindes statt, deren Programm lediglich aus Werken Kruses bestritten wurde und das wir denn doch mitteilen möchten: 1. Abendlied (Text von G. R. Kruse) und Vaterunser; 2. Szenen aus der Oper: „Der Klarinettenmacher" (Text von K., Musik von F. Weigmann); 3. Lieder; 4. Gedichte. — Wir wünschen dem Jubilar alles Glück, besonders aber auch seiner Schöpfung, dem durch die Zeiten gefährdeten Lessing-Museum, sicheren Weiterbestand.

In der stillen Abgeschiedenheit des Harzes vollendete der Komponist Reinhold J. Beck sein 50. Lebensjahr. Es wäre wünschenswert, wenn sich die Musikwelt dieses fleißigen Komponisten annehmen würde, der außerhalb seiner Heimatstadt Thale a. Harz zu seinem Lebensjubiläum durch zahlreiche Aufführungen geehrt wurde.

Kürzlich beging Kapellmeister Max Kämpfert in Solothurn (Schweiz) seinen 60. Geburtstag. Von Ludwig Thuille ausgebildet, wurde Kämpfert in den Jahren 1893—98 Konzertmeister und Dirigent der Populären Konzerte des damals neugegründeten Münchner Kaim-Orchesters. Er

gründete und leitete eine Orchesterschule und war Sekundarius des Kraſſelt-Streichquartetts. Hierauf wurde er städtischer Musikdirektor in Eisenach und dann Kapellmeister des Palmengarten-Orchesters in Frankfurt a. M., gleichzeitig Universitätsmusikdirektor der Universität dortselbst. Konzertreisen unternahm er nach Schweden, Paris, Rußland und Polen. In der Schweiz, die ihm zur zweiten Heimat geworden ist, gründete er in Solothurn eine Privatmusikschule und betätigte sich als Hilfslehrer an der dortigen Kantonsschule. — Von seinem Kompositionen ist die bekannteste und am meisten gespielte die „Schwäbische Rhapsodie". In jüngster Zeit komponierte er neben seinen geschätzten instruktiven Stücken einige Märchenspiele.

Am 21. Januar beging Christian Sinding, der Altmeister der norwegischen Musik, seinen 75. Geburtstag. Sinding, der als Schüler Reineckes und Jadassohns aus der deutschen Schule hervorging, ist nicht nur der Schöpfer des weltberühmten „Frühlingsrauschen" und anderer schwungvoller Klavierstücke, sondern hat sich auch durch zahlreiche Kammer- und Orchesterwerke, Lieder und Chöre einen bedeutenden Namen gemacht. So sind namentlich seine d-moll-Symphonie und die Violinsuite op. 10 auch in Deutschland auf Konzert- und Rundfunkprogrammen öfters anzutreffen. Sinding, der heute in Oslo lebt, ist Mitglied der Deutschen Akademie der Künste.

Siebzig Jahre alt wurde der Berliner Musikpädagoge John Petersen, Leiter eines Konservatoriums in Berlin, Leiter des Akademischen Chors, Komponist und Schriftsteller.

GMD. Prof. Ernst Boehe, Leiter des „Pfalzorchesters", vollendete sein 50. Lebensjahr.

*Todesfälle:*

† am 10. Januar Fr. Marie Payne, geb. Mahlknecht im Alter von über 85 Jahren (geb. 11. Oktober 1845 in Wien) in Leipzig. Einst eine erste Sängerin an den Opern von Hamburg und Leipzig, zog sie sich nach ihrer Verheiratung mit Albert Payne, der nachmals die epochemachenden kleinen Partitur-Ausgaben veranstaltete, ins Privatleben zurück, und zwar schon in den 70er Jahren. Fr. Payne war, damaligen Berichten zufolge, eine ausgezeichnete Sängerin wie Darstellerin; ihr Fidelio z. B. war berühmt. Sie war ein Wiener Kind, die Tochter des bekannten Malers Mahlknecht.

† Prof. Paul Prill, Bruder des Berliner Flötisten Prof. Emil Prill, geb. 1. Oktober 1860, als Cellist und Opernkapellmeister in Bremen, Rotterdam, Hamburg u. a. tätig.

† die Mutter Wilhelm Furtwänglers. Dem schwer betroffenen Künstler unser aufrichtigstes Beileid.

† in Paris im Alter von 74 Jahren der aus Frankfurt stammende Komponist Leo Sachs, den die Franzosen zu ihren letzten Romantikern zählen. Er war der Sohn des Komponisten und Klaviervirtuosen Julius Sachs, wurde von Cäsar Galeotti ausgebildet und komponierte zahlreiche Klavier- und Kammermusikwerke. Besonders beliebt sind seine Lieder geworden. Sein letztes Werk, die Oper „Les Burgraves", wurde 1924 im „Théâtre des Champs Elysées" aufgeführt. Sachs war Ritter der Ehrenlegion und Präsident zweier großer französischer Musikgesellschaften. Seine Bestattung war eine Manifestation der Pariser Kunstwelt.

† Prof. Gustav Schumann, der langjährige Leiter der Rollfußischen Musikakademie in Dresden, im Alter von 72 Jahren.

† Robert Blaß, bekannter Bassist, an ersten Bühnen Deutschlands und Amerikas tätig, der beste Gurnemanz im Urteil Siegfried Wagners.

† in Viareggio der Komponist Ferruccio Ferrari im Alter von 79 Jahren. Ferrari, der am Konservatorium in Lucca wirkte, hinterläßt eine Reihe beliebter Vortragsstücke und erfolgreicher Bühnenarbeiten. f. r.

† in Parma der Komponist und Pianist Professor Telesforo Righi im hohen Alter von 88 Jahren. Righi, der Nestor des Konservatoriums Arrigo Boito, an dem er vierzig Jahre zahlreiche Schüler heranbildete, hinterläßt Kammermusikwerke, Kantaten, Messen, die komische Oper „Judith" (aufgeführt 1871 in Turin). die vieraktige seriöse Oper „Marcellina" (Parma 1873) und die vor zehn Jahren geschaffene, noch unaufgeführte Oper „Meerleute". f. r.

## BÜHNE.

Die Vereinigten Städtischen Theater zu Kiel haben die Uraufführung der Oper „Der Alchimist" von C. Fr. Pistor erworben, und bereiten weiterhin für Ostern die Aufführung des „Parsifal" vor.

Das Opernhaus zu Königsberg brachte die Oper des bekannten Pianisten Wilhelm Kempff „König Midas" nach einem Text von Christoph Martin Wieland zur erfolgreichen Uraufführung. Mit dieser Uraufführung war zugleich eine Neuinszenierung des Ballettes „Die Puppenfee" von Joseph Beyer verbunden.

Die Städtische Oper Hannover (Operndirektor Rudolf Krasselt) brachte unter der musikalischen Leitung von Arno Grau und der Regie von Bruno v. Niessen Rezniceks „Satuala" am 31. Januar zur Erstaufführung.

Der Städtische Theaterausschuß Koblenz hat beschlossen, das Stadttheater für eine evtl. Verpachtung vom 1. Sept. 1931 ab auszuschreiben. Die Bewerber müssen den Nachweis der künstlerischen Befähigung erbringen und genügende Sicherheit (Kaution) stellen können. Diese Maßnahme ist getroffen worden angesichts der ver-

worrenen Finanzlage der Stadt. Immerhin muß man bis zum 1. 9. 31 abwarten, was nun endlich geschehen wird und wie sich das weitere Schicksal des 1787 gegründeten Theaters gestalten wird. B.

Das französische Finanzministerium hat eine Erhöhung der Subventionen für die Nationaltheater beschlossen. Für die Oper wird die Subvention von 3 200 000 Francs auf 4 800 000 Francs erhöht werden, für die Opéra-Comique von 1 200 000 Francs auf 1 800 000 Francs, für die Comédie-Française von 1 000 000 Francs auf 1 440 000 Francs, für das Odéon-Theater von 400 000 Francs auf 600 000 Francs und für das Théatre National Populaire von 200 000 Francs auf 300 000 Francs. Also hat der ständige Hinweis auf das verlockende deutsche Vorbild in der französischen Presse doch einen Erfolg gehabt.

Der Aufsichtsrat der Städtischen Oper (Berlin) A.-G. hat beschlossen, den Betriebszuschuß der Stadt gegenüber dem Vorjahr um rd. 570 000 Mark zu senken. Die Drosselung der Ausgaben soll ohne Beeinträchtigung des künstlerischen Niveaus durchgeführt werden.

Eine neue Theaterkrise macht zur Zeit die Stadt Münster durch, deren Oper in ihrem Bestehen gefährdet ist. — Nachdem Krefeld die Verhandlungen über eine Theatergemeinschaft mit Duisburg abgebrochen hat, werden jetzt neuerdings Verhandlungen über eine Zusammenlegung der Orchester für Gladbach-Rheydt und Krefeld in Erwägung gezogen, wobei jedoch Oper und Schauspiel in den beiden Städten getrennt behandelt werden sollen.

Monteverdis „Orfeo" erlebte im Wiener Gesellschaftskonzert seine konzertmäßige Wiedererweckung.

Die nach Ablehnung des Variété-Angebotes nach wie vor bestehende Opernkrise in Köln scheint neuerdings auf Einrichtung eines „Stagione"-Betriebes zwischen Köln und den Nachbarstädten hinzuzielen.

Zeitungsmeldungen zufolge beabsichtigt Rich. Strauß seine „Idomeneo"-Bearbeitung für Wien zurückzuziehen, da die Tantième-Forderung in Höhe von 8 Prozent nicht bewilligt werden konnte.

Die Wiener Staatsoper bereitet ein Opernfest in Gestalt einer geschlossenen Aufführung (Théâtre paré) von Richard Heubergers „Opernball" vor. In unerhörter Pracht soll dieses Meisterwerk des feinsinnigen Wiener Tondichters, Musikschriftstellers und Pädagogen geboten werden, den ein Brahms des vertrauten Umgangs würdig erachtete, und der sich größter Hochschätzung seitens der hervorragendsten Künstler seiner Zeit erfreute. — Auch die Dresdener Staatsoper bereitet eine festliche Aufführung des gleichen Werkes vor. — Ein zeitliches Zusammentreffen ist die Vollendung einer Biographie Heubergers durch den Berliner Hochschullehrer und Hauptschriftleiter Robert Hernried, in deren Rahmen Heubergers umfangreiche, bisher unbekannte Erinnerungen an Johannes Brahms, sowie Hunderte von Briefen berühmter Künstler seiner Zeit erstmalig veröffentlicht werden.

## KONZERTPODIUM.

Prof. Max Pauer (Leipzig) war Solist in einem Wohltätigkeitskonzert für das Bremer Theater- und Konzertorchester unter Leitung von Ernst Wendel.

Für die kommende Konzertsaison bereiten die Akademische Staatskapelle und das Großrussische Balalaika-Orchester Andrejeff eine Gastspielreise ins Ausland vor. Voraussichtlich wird Deutschland als erstes Land bereist werden. Es ist geplant, in allen großen Städten Deutschlands Konzerte zu geben. Darauf wird sich die Tournee auf Frankreich, England und andere europäische Länder ausdehnen.

Dietrich Amende, der als Pianist bereits einen guten Ruf genießt, hat als Nachfolger von Ulrich Herzog die Leitung des Singvereins Regensburg (Frauenchor, Madrigalchor und Männerchor) übernommen und trat vor kurzem mit einem ersten Konzert, das in seiner Programmfolge der Romantik gewidmet war, mit gutem Erfolg vor die Öffentlichkeit. Neben der Erstaufführung der „Deutschen Kantate" von Paul Graener umfaßte das Programm Werke von J. A. Peter Schulz, Robert Schumann, Johannes Brahms und Hugo Wolf. Als Solistin wirkte Margret Zilcher-Kiefekamp mit.

Wie uns mitgeteilt wird, fand die Uraufführung der 1. Symphonie von Alfred Huth unter Kurt Barth in Flensburg statt, der auch am 5. Januar 1931 die 2. Symphonie Alfred Huths aus der Taufe hob.

Der Nürnberger Kammerchor und Männergesangverein brachte unter Leitung von Waldemar Klink in seinem letzten Konzert neben Werken von Lassus, Händel und Gabrieli Ur- und Erstaufführungen von Egon Wellesz, Karl Schäfer, Hermann Erpf und Hans Gebhard.

Marta Linz trat am 14. Dezember sowohl als Geigerin wie auch Pianistin (mit eigenen Kompositionen) vor das Züricher Publikum und hatte einen außerordentlich starken Erfolg.

Peter Schmitz brachte im Städtischen Musik-Verein zu Trier das Weihnachts-Oratorium von Richard Wetz zur Erstaufführung. Das Werk fand bei Publikum und Presse ungeteilten Beifall.

Neuigkeiten der letzten Monate

# Musikpsychologie

von Ernst Kurth

350 Seiten

Preis in Leinen gebunden RM. 13.50

*Die tiefgründige, von höchster Denkkraft und Deutungskunst zeugende Untersuchung der Grundvorgänge, welche die Tonaufnahme erst zu einem aktiven Hören umgestalten und die Musik als einen geistigen Aufbau darstellen.*

# J. Offenbach

von Anton Henseler

500 Seiten Text, 107 Notenbeispiele, 24 meist unveröffentl. Bilder u. Faksimiles

Preis in Leinen gebunden RM. 18.—

*Mit dem Buche von Anton Henseler ist die Erkenntnis Offenbachs in ein neues, man darf wohl sagen, entscheidendes Stadium getreten. Was bisher an Offenbach-Literatur vorlag, ist durch die umfassende Darstellung Henselers überholt.*

# Carl Maria v. Weber

## Eine Biographie von Julius Kapp

328 Seiten mit 80 Bildern auf Kunstdruckpapier. Preis in Ganzleinen geb. RM. 12.50

*Kapps Buch gleicht einem spannenden Roman. Noch niemand hat so die Lebensschicksale Webers und seine Werke nachzuzeichnen vermocht. Zahlreiche, zum Teil erstmalig veröffentlichte Bilder beleuchten Streben und Ringen des Menschen und Künstlers Weber.*

## Hesses Musikkalender

53. Jahrgang 1931, 3 Bände, 2200 Seiten.

Preis RM. 10.—

*Einer Empfehlung bedarf der „Hesse“ überhaupt nicht mehr. Es ist jedem unentbehrlich, der irgendwie zum Musikleben in Beziehung steht.*

MAX HESSES VERLAG
BERLIN-SCHÖNEBERG

# MAX REGER

IM MAX REGERVERLAG:

# BOTE & BOCK

Bitte verlangen Sie das Reger-Verzeichnis mit Einführung und Notenbeispielen gratis. 24 Seiten

**52WERKE** BEZW. ZYKLEN

UNTER DIESEN:

BEETHOVEN VARIATIONEN
SERENADE
HILLER VARATIONEN
2 STREICHQUARTETTE
AUS MEINEM TAGEBUCH
CHORALVORSPIELE
PRÄLUDIEN UND FUGEN
SCHLICHTE WEISEN U. A.

Zu beziehen durch alle Musikalienhandlungen und direkt vom Verlag

**ED. BOTE & G. BOCK**
BERLIN W 8 LEIPZIGERSTRASSE 37

## August Halm

# Werke für Klavier

## wieder lieferbar

Auch der zweite Band, der die früheren Hefte III und IV, also die Bagatellen, Sarabanden und die Gavotte in einem Band vereinigt, ist soeben erschienen. BA 469, Preis Mk. 5.60.
(Erster Band mit den Präludien und Fugen, BA 230, Mk. 6.50)

„Wirklich neue Musik und doch gebunden an die Tradition der Größten!“ - Die Klavierstücke gehören zu den am meisten geschätzten Werken Halms. Die Neuauflagen sind nach hinterlassenen Notizen leicht verändert. Außerdem erschienen drei Hefte mit „leichter Klaviermusik“ für Anfänger. Alle diese Werke sind zur „Klavierübung“ als Unterrichtsstoff hervorragend geeignet.“

Im Bärenreiter Verlag zu Kassel

Kirchenmusikdirektor Richard Trägner brachte am Dreikönigstage in der Lutherkirche zu Chemnitz das Weihnachts-Oratorium von Rich. Wetz mit starkem Erfolg zur Aufführung.

Im zweiten Konzert der Dresdener Madrigalvereinigung gelangte unter Otto Winters Leitung der Eichendorff-Zyklus von Richard Wetz zu erfolgreicher Wiedergabe.

Fritz Hayn-Ulm brachte am Totensonntag erstmals in Ulm Verdis Requiem unter außerordentlichem Erfolg zur Aufführung (Solisten: Oberländer, Dierolf, Walter, Weil). Hayn wird demnächst mit der „Liedertafel Ulm" Chorpastorale von Herrmann, „In den Bergen" für Soli, Chor und Orchester von Heinrich Kaspar Schmid (Erstaufführung) sowie Bach's „Kunst der Fuge" herausbringen.

In den von Vittorio Gui geleiteten Florentiner Abonnementskonzerten kam das symphonische Gedicht „Jaufré Rudel" von Renzo Bianchi (Como) zur Uraufführung. Das Werk versucht den romantischen Stoff, der Uhland und Heine anzog, musikalisch zu gestalten, vermochte es aber nicht über einen Achtungserfolg hinaus zu bringen. f. r.

Irmgard Grippain-Gorges, Hamburg, spielte in Bremen mit außerordentlichem Erfolg zwei unbekannte Klavierkonzerte von Phil. Em. Bach und G. Chr. Wagenseil.

Im Rahmen seiner „Intimen Kunstabende der Musik" brachte Kapellmeister Markus Rümmelein zu Nürnberg an den ersten zwei Abenden Werke von Franz Ippisch (Bläserquintett), Joseph Eidens, Franz Oppenheimer, Max Gebhardt, Hanns Klaus Langer, Adolf Spieß (Lieder), Robert Bückmann (Serenade für Oboe, Violine, Viola), Heinrich Kaminski (3 geistliche Gesänge), Carl Schadewitz (Bläsersextett), Fritz Valenthin (Serenata canonica), Josef Ingenbrand (Spielmusik für 2 Violinen und Viola), Max Gebhard (Suite für Violine und Klavier), Hans Lang (Streichtrio) zur erfolgreichen Erstaufführung unterstützt von Bettina Frank, Sopran, der „Fränkischen Bläservereinigung" und Max Winter, Violine.

Im Konzertverein Bernburg gelangte durch das Leipziger Gewandhausquartett ein Streichquartett D-moll op. 32 von dem als Komponist bereits bekannten Bernburger Musikdirektor und Studienrat Herm. Marx zur Uraufführung und erntete lebhaften Beifall.

Düsseldorf. (Uraufführung.) Unter der umsichtigen Leitung von Generalmusikdirektor Hans Weisbach kam die erste Sinfonie des Müncheners Wolfgang von Bartels zu einer erfolgreichen Uraufführung. Das Werk zerbricht sowohl stilistisch wie formal nicht alle Traditionen, müht sich aber doch um ein fließend bewegtes Musizieren im neuen Sinne. Im ersten Satz stecken starke dramatische Konfliktstoffe, der langsame Teil zeigt eine handwerklich saubere Struktur in der Gestalt eines aus melodischem Keimmotiv entwickelten großen kontrapunktisch durchwirkten Crescendos. Schwächer sind das zu lange Scherzo und der nicht organisch sich angliedernde Schlußsatz ausgefallen. Der Täufling fand freundlichen Beifall, sodaß der Komponist sich wiederholt für herzliche Huldigungen bedanken mußte.

Ernst Suter.

„Der Tod und die Schnitterin" von Bernhard Lobertz wurde im 6. Anrechtskonzert des Musikalischen Vereins am 30. 1. 31 in Gera unter Leitung von Heinrich Laber uraufgeführt.

Einer musikkulturellen Betrachtung in der „Kieler Zeitung" entnehmen wir folgenden Abschnitt: „Von seiten der Öffentlichkeit und der Beteiligten ist nichts versäumt worden, um das Schicksal des Orchesters noch in letzter Stunde nach der günstigen Richtung zu beeinflussen. Wir sehen und hören die Mitglieder des Orchesters nicht nur mit bewundernswerter Hingabe und Unermüdlichkeit spielen, sondern auch in anderer Weise durch Rede und Zugeständnis für ihre Sache werben. Wir erleben eine geradezu erstaunliche und sehr erfreuliche Steigerung des Besuches aller bisherigen Konzerte dieser Spielzeit als eine einhellige Äußerung der „Volkes-Stimme". Und wir sehen, wie Vereine verschiedenster Haltung, z. B. Volksbühne Kiel oder Kieler Liedertafel, eigene Sinfonie-Konzerte veranstalten oder das Orchester zu eigenen Veranstaltungen heranziehen, um auch auf diese Weise zum Ausdruck zu bringen, daß der Bestand eines Orchesters zu den Voraussetzungen eigener Kulturbestrebungen gehört."

Die Kleine Sinfonie op. 5 von Hans Wedig gelangt in den nächsten Wochen in Oldenburg, Wiesbaden und Freiburg, die Orchestersuite op. 3 in Osnabrück und Remscheid zur Aufführung.

Der Leipziger Thomanerchor unter Leitung von Prof. D. Dr. Karl Straube hat in den letzten Monaten eine Reihe von Konzertreisen unternommen, die nach Hof, Zeitz, Merseburg, Wolfen (für die Werksangehörigen der Wolfener und Bitterfelder Werke) führten und einen bedeutenden Erfolg errangen.

Egon Kornauth wieder in Österreich. Der Komponist, Pianist und Dirigent Dr. E. Kornauth ist nach mehrjähriger Abwesenheit in Indien wieder in sein Heimatland zurückgekehrt, das diesen vollblütigen, echten Musiker und trefflichen Komponisten von wirklicher Erfindung wohl wird brauchen können. 1913 wurde Kornauth

mit dem österreichischen Staatspreis für Komposition ausgezeichnet; 1919 wurde ihm die Gustav-Mahler-Stiftung verliehen; 1922 erhielt er den Salzburger Kammermusikpreis; 1929 wurde ihm der Kunstpreis der Gemeinde Wien zuerkannt. Der „Tagesbote", Brünn (13. XII. 1930), schreibt über die Aufführung der „Sinfonischen Ouverture": Egon Kornauths „Sinfonische Ouverture" vermittelte die Bekanntschaft mit dem Komponisten, der sein Werk selbst dirigierte. Was uns diese Begegnung so angenehm machte, war die Persönlichkeit des Komponisten, der hier sein Bekenntnis zu breitströmender Melodik, zu weitatmigem Orchestererguß mit vornehmer Gebärde vor uns breitet. Sein Orchester meisternd, immer von klanglicher Noblesse geleitet, gibt er mit seiner Ouverture Eigenpersönliches, innerlich Erfühltes. Ihm galten Sturmzeichen des Beifalls, die ihn immer wieder auf das Podium riefen.

Am 12. Dezbr. 1930 gelangte bei einem Musikvereinskonzert in Brünn eine „Sinfonische Ouverture" von Egon Kornauth unter persönlicher Leitung des Komponisten mit außerordentlichem Erfolg zur Erstaufführung. Das Werk, das bereits in Wien, Dresden und kürzlich wieder unter GMD. Paul Richter in Kronstadt (Siebenbürgen, Rumänien) erfolgreich gespielt wurde, kommt im Laufe der Saison noch in Prag, Olmütz, Troppau, Graz, Salzburg etc., meist unter Leitung des Komponisten, zur Aufführung.

Ottorino Respighis jüngste Arbeiten, die „Lauda (Lobgesang) auf die Geburt des Herrn" für zwei Frauenstimmen, kleinen Chor, sechs Blasinstrumente und Klavier, sowie die kleine „Suite von der Tabaksdose" für Blasinstrumente und Klavier, fanden bei ihrer Uraufführung im Konzertsaale Chigi in Siena (Toskana) sehr beifällige Aufnahme. Das zweite Werk, eine Miniatursuite scherzhaften Charakters, sehr einfach in Haltung und Instrumentation, verdankt seine Bezeichnung einer antiken Porzellantabatière aus dem Besitze des Grafen G. Chigi-Saracini, des bedeutendsten Musikmäzens des heutigen Italien, die die Themen eingraviert trägt. Das erste Opus, die umbrische Laude nach Jacopone da Todi, dem großen Kirchendichter, dessen Jubiläum kürzlich gefeiert wurde, ist eine Art Madrigal von bewußt altertümelnder Faktur. Die Arbeit ist dem Grafen Chigi, dem Schöpfer der Wohltätigkeitskonzerte „Micat in vertice", gewidmet. f. r.

Joh.-Hermann-Schein-Feier in Dresden. Eine solche veranstaltete die Heinrich-Schütz-Gesellschaft (E. H. Müller) mit dem Kirchenchor der Matthäuskirche (Kantor J. Herklotz), wobei die drei großen „S" des 17. Jahrhunderts, Scheidt, Schütz und Schein, mit Werken vertreten waren, Scheidt mit Choralvariationen, Schütz mit seiner Begräbnismotette auf Schein („das ist ja gewißlich wahr"), Schein aber mit 5 Werken aus dem Opella nova von 1518 bis 1525, geistlichen Konzerten für Solostimme und Instrumente, weiterhin dem Psalm 91 für 3 und 6stimmigen Chor aus dem Cymbalum Sionium von 1615. Über die zum Vortrag gebrachten geistlichen Konzerte schreibt uns Prof. A. Prüfer, der hochverdiente Herausgeber der Werke Scheins. Die drei ersten, „Christo, der Du bist Tag und Licht" (2 Sopr. und Orgel), „O Maria, gebenedeit" (Sopran, Violine, Flöte und Orgel) und „Nun komm der Heiden Heiland" (2 Sopr., Tenor und Orgel): diese drei „geistlichen Konzerte" waren, dem Evangeliumstexte nach, stimmungsvoll dem folgenden Tag, dem ersten Adventssonntag, gewidmet und aus dem Mittelstück: „O Maria, gebenedeit bist Du unter den Weibern" leuchtete der schwärmerisch begeisterte stark persönliche Stil des großen Künstlers besonders eindringlich hervor. Wie von himmlischem Glanz umwoben, begleitete die Violine und die Flöte die Begrüßung der Maria durch Elisabeth. Charfreitagsdunkel und Erlösungssehnsucht erfüllten das vierte der „geistlichen Konzerte": „O Jesu Christe, Gottes Sohn" für Tenor, Violine, Cello und Orgel (1618), das die Leser dieser Zeitschrift in der Notenbeilage Nr. 11 (Novemberheft 1930) und mit der Aussetzung von Karl Hasse in Sonderdruck finden. So wirkt es auch als echte Hausmusik! Adventsfreude zur allgemeinen Christenfreude gesteigert atmet alsdann die fünfte Konzertnummer, abermals ein „geistliches Konzert" für Soran, Tenor und Orgel (1618)..

„Nun freut Euch, liebe Christen gmein", das Schlußstück des Konzerts vertont den Psalm 91: „Wer unter den Chören des Höchsten sitzt" (aus dem großen Motettenwerk „Cymbalum Sionium" 1615), das in kühner, klanglicher Abwechslung die Verse des textreichen Psalms voneinander sich heben läßt und mit dem gewaltigen „Saxologie" (Ehre sei dem Vater) erhaben abschließt. —

Das Kammerspiel von Ludwig Weber „Christgeburt", welches seit der Nürnberger Uraufführung 1924 jährlich zahlreiche Aufführungen erlebt, ist in diesem Jahre auch in Altona von der Pädagogischen Akademie unter der Leitung von Dr. Hans Hoffmann am 21. Dezember erfolgreich zur Aufführung (ohne Spiel mit Sprechern) in der Christianskirche gebracht worden.

Die pädagogischen Seminare für Musik in München veranstalteten unter der Leitung von Studienrat Anton Walter ein Konzert, welches neben dem Konzert für 2 Violinen und Orchester in d und dem Brandenburgischen Konzert Nr. 3 von Joh. Seb. Bach, Arien von Händel für Baß und altdeutsche Volksweisen für gemischten Chor brachte. Sowohl die solistischen wie auch die Orchester- und Chorleistungen standen auf hohem Niveau und ließen erfreuliche Rückschlüsse auf die

künstlerische Ausbildung zu, welche die bayerischen jungen Schulmusiker genießen.

## DER SCHAFFENDE KÜNSTLER.

Ein neues Werk von Karl Schäfer, die Kantate „Vom Tage der Arbeit", für Sprecher, hohen Bariton, kleinen Männerchor und Kammerorchester wurde vom Liederkranz Bamberg uraufgeführt und fand großen Beifall.

Richard Wetz' jüngstes Werk, eine „Passacaglia und Fuge" für Orgel, ist kürzlich im Verlag Kistner u. Siegel in Leipzig erschienen. Mehrfache Aufführungen des Werkes, u. a. in Charlottenburg, Potsdam, Erfurt, Weimar, haben bereits stattgefunden.

Der bekannte Leipziger Komponist Hermann Ambrosius, dessen 4. Symphonie beim Chemnitzer Tonkünstlerfest starken Erfolg hatte, hat eine neue Symphonie vollendet, in der er versucht, unter Beibehaltung der Viersätzigkeit eine thematisch geschlossene Form des ganzen Werkes zu geben.

Ein neues Ballett oder mimisches Spiel hat J. L. Emborg vollendet. Die Dichtung ist von Paul Knudsen, der das Buch „Spiel oder Ernst" für die neue Oper von Reznicek schrieb. Emborg hat soeben auch „Drei Divertimenti" (op. 73) geschrieben für drei Streichinstrumente oder Flöte (Oboe) und zwei Streichinstrumente. Nr. 3 ist auch für 2 Oboen und Englisch Horn zu spielen.

Der Komponist Ottorino Respighi vollendete eine neue Oper „Die Flamme", die, wie es heißt, ganz im romantischen Stil des italienischen Melodramas mit starken Theatereffekten gehalten ist. Die Handlung spielt im byzantinischen Ravenna. Außerdem schreibt Respighi eine Kammer-Oper, die als Hauptperson die ägyptische Maria enthalten wird. Dieses Werk soll im Dezember nächsten Jahres unter Toscaninis Leitung in der „Carnegie Hall" in New York uraufgeführt werden.

Siegfried Kallenberg hat eine abendfüllende Oper „Die lustigen Musikanten" vollendet. Der Text stammt von Clemens Brentano, der ihn einst in Form eines Singspiels für E. T. A. Hoffmann entworfen hatte. Kurt Pfister besorgte die textlich opernmäßige Neufassung der reizvollen Dichtung.

Die Pariser Operntheater kündigen eine ganze Reihe von Neuheiten für diese Spielzeit an, darunter ein Werk von Alfred Bruneau „Virgine Sejazet", Text von Henri Duvernois, eine Oper „Shylock" von Reynaldo Hahn und die nachgelassene Oper „Guercoeur" von Albéric Magnard. Auch Raoul Laparra, der Komponist der „Habanera" wird sich mit einer neuen Arbeit „La célèbre Fregona" zeigen. Aus dem Roman „Un jardin sur l'Oronte" von M. Barrès hat Franc Nohain ein Libretto für die Musik Alfr. Bachelets geformt.

Joseph Haas ist mit der Komposition eines Volksoratoriums beschäftigt, in dessen Mittelpunkt die heilige Elisabeth steht. Das Werk, das im Verlag B. Schott's Söhne erscheinen wird, hat für alle Chorvereine eine besondere Bedeutung, weil im kommenden Jahre der 700jährige Todestag der Nationalheiligen Deutschlands und Ungarns gefeiert wird.

Wolfgang Fortner hat ein Schulstück mit Musik „Creß ertrinkt" (Worte von Andreas Zeitler) vollendet. Das Werk, das eine packende Episode aus der Wanderfahrt einer Schülergruppe zum Gegenstand hat, wird gelegentlich der nächsten Woche „Neue Musik" in München uraufgeführt.

Arthur Honegger komponierte eine „Amphion-Legende" und eine Operette nach einem Roman von Pierre Lonys, deren Uraufführung in Paris stattfinden wird.

Arthur Honegger erklärte in Buenos Aires einem dortigen Pressevertreter: „Nach Beendigung der für Boston geschriebenen Sinfonie arbeite ich an einem Melodram (nach dem Text von Paul Valery). Es soll alle Arten theatralischen Ausdruckes in sich begreifen, gesungenes, gesprochenes Wort, Pantomime, Oper, Ballett, Schauspiel umspannen. Dann ist eine Operette geplant (zusammen mit Willemetz, dem Textdichter der „Fifi"). Zugrunde gelegt wird Pierre Louis' pantastisch-komischer Stoff des „Rois Pausole"". Für die Schweiz schreibe ich ein Chorwerk nicht geistlichen Charakters nach dem Text René Bizets, welches ein philosophisches Thema (Beeinflussung des inneren Menschen durch Äußeres) darzustellen sucht. Das Werk soll im Frühling 1931 in Solothurn aufgeführt werden."

Max Brand, der Komponist des „Maschinist Hopkins", hat ein neues musikdramatisches Werk „Requiem" beendet.

Wie uns der Verlag Adolph Fürstner, Berlin, mitteilt, hat Hans Pfitzner am 7. Januar seine Oper „Das Herz" in der Komposition beendigt. Die Handlung stammt von Hans Mahner-Mons und ist von diesem in Gemeinschaft mit Hans Pfitzner zum Textbuch gestaltet worden. Die Handlung ist entgegen manchen anders lautenden Nachrichten nicht eine romantische, sondern spielt in der Barockzeit und ist realistisch gestaltet mit einem Ausflug ins Phantastische. Über die Uraufführung ist noch nichts Endgültiges bestimmt, obgleich von anderer Seite bereits München als Uraufführungsstadt genannt wurde.

Arthur Honeggers neues sinfonisches Werk trägt den Titel „Vermouth-Cassis", auf deutsch: Johannisbeer-Likör, und ist nach „Rugby" und „Pacific" die letzte Stufe einer musikalischen Trilogie, die die Reise, den Sport und den Alkohol

schildert. Der Komponist verwahrt sich von vornherein gegen den Vorwurf der Programm-Musik, wenn ihm auch die Terrasse eines Kaffeehauses gewisse Vorstellungen für die musikalische Übertragung geliefert habe. Er habe nur versucht, durch die Töne den originalen Geschmackscharakter des Likörs wiederzugeben.

Wie der „Berliner Börsen-Zeitung" aus Paris gemeldet wurde, hat Darius Milhaud eine Rhapsodie für elektrische Klingeln mit 220 Volt Stromstärke vollendet. Si non è vero ...

Reinhold J. Beck beendete eine Kantate (Text nach Worten des Psalters) für Sopransolo, vierstimmigen Männerchor, Gemeinde-Gesang, drei Trompeten, zwei Hörner, drei Posaunen, Pauken und Orgel.

## VERSCHIEDENES.

Eine venezolanische Nationalhymne. Der italienische Bühnenkomponist Franco Alfano hat im Auftrage des südamerikanischen Freistaates Venezuela eine Hymne auf den Volkshelden Simon Bolivar, den Befreier vom spanischen Joche, komponiert, die bei Gelegenheit der Centenarfeier der Unabhängigkeit zur offiziellen Nationalhymne erklärt worden ist. f. r.

Das Stradivari-Museum in Cremona. In dem neueingerichteten Musiksaale des Städtischen Museums in Cremona, der auch die Cimelien des Opernkomponisten Amilcare Ponchielli (1834—1886) enthält, ist eine Erinnerungsstätte für den größten Geigenbauer aller Zeiten, Antonio Stradivari (1644—1737), geschaffen worden. Die Sammlung umfaßt rund 1600 Gegenstände aus dem Besitze des Meisters, darunter Modelle, Zeichnungen, Briefe und das authentische Arbeitsgerät; sie ist von dem bekannten Stradivarikenner Professor Illemo Camelli streng gesichtet und nach wissenschaftlichen Principien geordnet worden. Ihren Grundstock bildet die berühmte Kollektion des Grafen Cozio Salabue aus dem Jahre 1775, die durch Geschenk des in München ansässigen Bologneser Geigenbauers Fiorini an das Museum kam. Aus der Eröffnungsrede des Begründers sei angeführt, daß von einem „Geheimnisse" Stradivaris keine Rede sein könne, da es keine zwei gleichen Instrumente gäbe. „Das Optimum an Schwingungen bestimmt die verschiedene Gestaltung bis in die Einzelheiten hinein."

Dr. Fritz Rose.

Die „American Piano Company" und sechs mit ihr eng liierte amerikanische Klavierfabriken kündigen eine radikale Umwälzung in der amerikanischen Klavierfabrikation an. Die Gesellschaften haben nach fünfjährigen Experimenten ein neuartiges Fabrikationsverfahren ausgearbeitet, das eine weitgehende Standardisierung der Produktion und die Herstellung von Klavieren ermöglicht, die sich angeblich durch größere Tonreinheit auszeichnen und außerdem den Vorteil einer einfachen Auswechselbarkeit der Einzelteile aufweisen. Die neuen Klaviere werden um ca. 25 Prozent unter dem bisherigen Preisniveau liegen. (Wahrheit oder Reklametrick?)

Eine wertvolle altitalienische Musiksammlung. Der noch lange nicht ausgeschöpfte Vorrat an musikalischen Schätzen der Vergangenheit, vorab in Italien, erhellt aufs neue durch den glücklichen Fund einer bisher völlig unbekannt gebliebenen Sammlung alter Musik, deren Entdeckung dem Turiner Gelehrten Prof. Liugi Torri geglückt ist, demselben, dem schon vor drei Jahren ein ähnlicher Fund beschieden war. Es handelt sich diesmal um eine musikalische Bibliothek von rund 200 Werken, darunter zahlreiche Manuskripte, Partituren und Traktate theoretischen Inhaltes von Meistern wie Corelli, Stradella, Vivaldi u. a. m. In einer anonymen und unbetitelten Partitur vom Jahre 1643 erkannte Prof. Alb. Gentili die Urschrift der Oper „Sankt Eustachius", die in diesem Jahre in Rom mit großem Beifall aufgeführt wurde. Der Text der Oper rührt von dem Kardinal Rospigliosi her, die Musik wahrscheinlich von Marco Marazzoli. Antonio Vivaldi, der jüngst wieder ans Licht gezogene Komponist der „Vier Jahreszeiten", erscheint zum erstenmale als fruchtbarer Bühnenautor. Weiterhin enthält die Sammlung zwei unbekannte Melodramen von Tommaso Traetta (1727 bis 1779) und eine Opera seria von Giuseppe Scarlatti, einem Neffen des Alessandro und Vetter des Domenico Scarlatti. Nimmt man hinzu, daß auch die Kenntnis B. Galuppis (1703 bis 1785), Pater Martinis (1706 bis 1784) durch neue Beiträge erweitert wird, während ganz vergessene Autoren, wie der Römer Lelio Colista, ein Zeitgenosse Corellis, neu in den Gesichtskreis treten, so wird die Bedeutung der neuentdeckten Sammlung, die der Nationalbibliothek in Turin zum Geschenke gemacht worden ist, allen Freunden der Musikgeschichte unfraglich erscheinen.

Dr. F. R.

Am 17. Dezember 1930 bestand die Bonner Beethovenhalle genau sechzig Jahre. Das Eröffnungskonzert unter der Leitung von v. Wasielewski sah Ferdinand Hiller als Solisten.

Die Gedächtniskapelle für den Dichter und den Komponisten von „Stille Nacht, heilige Nacht", den Pfarrer Mohr und den Lehrer Gruber, für die am Ort der Entstehung und der ersten Aufführung des beliebtesten deutschen Weihnachtsliedes, in der Gemeinde Oberndorf bei Salzburg, zur Jahrhundertfeier 1924 der Grundstein gelegt worden ist, hat inzwischen im Rohbau weiter gefördert, aber aus Mangel an Mitteln noch nicht unter Dach gebracht werden können. Die Ge-

meinde Oberndorf bittet daher um Spenden, damit das Werk vollendet werden kann.

Allen Bemühungen der Musikwissenschafter zum Trotz hat man in Mecheln nun doch das Haus von Beethovens Großvater niedergerissen.

Der bekannte viel gespielte Trauermarsch (C-moll für B-Instrumente und für Blasorchester), der immer unter dem Namen Ludwig van Beethovens als Komponist gespielt wird, ist nicht von Beethoven — sondern von Johann Heinrich Walch komponiert (Komponist des Pariser Einzugsmarsches 1814). Die Meinung, daß Ludw. van Beethoven der Schöpfer dieses schönen Trauermarsches ist, wird wohl dadurch entstanden sein, daß Heinr. Walch diesen Trauermarsch mit den Titelworten „Den Manen Beethovens gewidmet" der Öffentlichkeit übergeben hat. Theo Rüdiger.

Die Gauleitung Wien der Nationalsozialisten hat an die völkischen Vereine die Mahnung erlassen, Schlager, wie „Wenn die Elisabeth nicht so schöne Beine hätt", in ihr Unterhaltungsprogramm nicht aufzunehmen.

Unter den Tonsetzern, die am 1. Januar 1931 „frei" wurden, ist Arthur Sullivan der bekannteste, dessen „Mikado" noch immer seine Anziehungskraft ausübt. Es wurden ferner frei: Heinrich von Herzogenberg, Gustav Graben-Hoffmann, Gustav Flügel, Ottokar Novacek, und Friedrich Nietzsche.

An dem Hause Viktor - Scheffel - Straße 10 in München-Schwabing, wo Max Reger gewohnt hat, ist eine Gedenktafel angebracht worden. Die Tafel, ein Werk des Bildhauers Müller-Hipper, zeigt außer einer entsprechenden Inschrift die Halbfigur des Komponisten. Die Enthüllung erfolgte in Gegenwart von Vertretern der Stadt, der Akademie der Tonkunst und der Max-Reger-Vereinigung.

Was die deutschen Opern kosten. Zu dieser in Heft XII 1930 von uns gebrachten Notiz teilt uns die Verwaltung der Städt. Bühnen von Köln mit, daß der Zuschuß für die abgelaufene Spielzeit 2 600 000 M. (nicht 3,1 Millionen) betragen habe, bei einer Besucherzahl von 367 478 (nicht 300 000) Personen.

Die Evang. Kirchenmusikschule in Aschersleben erhielt die Mittel zur Anschaffung von 4 neuen Orgeln, 2 Flügeln und 4 Pianos.

## FUNK UND FILM.

Ein bisher unbekanntes Klavierkonzert in c-moll von Friedemann Bach aus der Bach-Sammlung Manfred Gorke-Eisenach wurde im Leipziger Rundfunk uraufgeführt; Ausführende waren der Bearbeiter des Manuskriptes Prof. Willy Eickemeyer-Jena (Klavier) und das Leipziger Symphonieorchester unter Dr. Alfred Szendrei. Das schöne Werk, gedrungen in der Form und thematisch außerordentlich reich gestaltet, wird von den Sachverständigen Friedemann Bach zugeschrieben, wiewohl auf dem Titelblatt von Friedemanns Hand als Verfasser Joh. Sebastian angegeben ist. Die Ecksätze tragen manches Merkmal Johann Sebastians, während der langsame Mittelsatz für Friedemann durchaus charakteristisch ist. Das noch ungedruckte Werk bedeutet für die klavierspielende Welt eine schöne Bereicherung ihrer Literatur.

Elisabeth Hallstein bringt demnächst eine Wiederholung der Schelmenlieder op. 71 von Jos. Haas im Münchener Rundfunk.

Anläßlich der Eröffnung des Deutschen Großsenders Stuttgart-Mühlacker gelangte die Serenade für Flöte, Violine und Viola (Flötentrio) op. 23 von Franz Philipp zur Uraufführung.

Im Wiener Rundfunk wurde ein neues Klavierquintett von Frida Kern, im Kölner Rundfunk ein neues Klavierkonzert von Adolf Spies mit besonderem Erfolge zur Uraufführung gebracht. Der letztgenannte Komponist wurde daraufhin eingeladen, für den Westdeutschen Rundfunk ein Orchesterwerk zu schreiben. Frida Kern und Adolf Spies entstammen der Schule von Robert Hernried.

Kammermusikwerke und Lieder von Julius Klaas kamen in den Sendern Amsterdam, Stuttgart, Leipzig und Basel zur Aufführung.

Anläßlich der Vollendung des 50. Lebensjahres Reinhold J. Becks brachte der Hannoversche Rundfunksender einige Kammermusikwerke des Tonsetzers. U. a. gelangten zur Aufführung: drei Phantasiestücke für Klavier und Violine, zwei Stücke für Violoncello mit Klavierbegleitung (Uraufführung), sowie einige Lieder nach Texten von Hans Herold.

Walter Niemann (Leipzig) brachte in der Berliner „Funk-Stunde" seinen „Bali"-Zyklus (Visionen und Bilder aus dem fernen Osten) op. 116 für Klavier zur Erstaufführung.

Der Berliner Rundfunk veranstaltete zur Mozartfeier eine Funkaufführung der „Zauberflöte" unter Leitung von Bruno Walter.

Drei Stücke für Klarinette und Orgel von Traugott Niechciol gelangten in einer Morgenfeier der „Mirag" zur Sendung.

Am 1. Febr., 8.30 Uhr wird der Mitteldeutsche Rundfunk die berühmte von Silbermann erbaute Orgel der Georgskirche zu Rötha b. Leipzig erstmalig vorführen. Die Orgel, ein Werk aus den Jahren 1718/21, ist eine der besterhaltenen ihrer Zeit und hat, als ein lebendiger Zeuge der Bachwelt, Anspruch auf weitestgehende musikalische Berücksichtigung. Das Programm zeigt, um die universalen Möglichkeiten dieses Orgeltypus darzutun, Werke der alten Zeit (Buxtehude) und der

## Aus dem Monatsprogramm des Westdeutschen Rundfunks

### Februar 1931

**1. Februar, 19.45 Uhr:**

**Virtuose Orchestermusik**
des Orchesters des Westdeutschen Rundfunks
Leitung: Otto Julius Kühn
Solist: Robert Grote (Cello)

**6. Februar, 21.00 Uhr:**

Übertragung aus der Stadthalle Wuppertal-Elberfeld:
**Messe E-dur**
von Hubert Pfeiffer
Leitung: Generalmusikdirektor Franz von Hoeßlin

**8. Februar, 20.30 Uhr:**

**Amors Guckkasten**
Komische Operette von Christian Gottlob Neefe
Instrumentiert von Johannes Brockt
Musikalische Leitung: Otto Julius Kühn
Spielleitung: Dr. Siegfried Anheisser
Orchester des Westdeutschen Rundfunks

**9. Februar, 20.00 Uhr:**

Übertragung aus dem Kleinen Haus der Städtischen Bühnen, Düsseldorf:
**Collegium Musicum 5**
**Der Rhythmus von Alt-Wien**
(in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts)
Leitung: Dr. Alfred Fröhlich

**15. Februar, 19.45 Uhr:**

**Karnevalskonzert**
des Orchesters des Westdeutschen Rundfunks
Leitung: Otto Julius Kühn

**18. Februar, 21.00 Uhr:**

**Sinfoniekonzert**
des Orchesters des Westdeutschen Rundfunks
Leitung: Dr. Wilhelm Buschkötter
Solist: Rudolf Serkin (Klavier)
Sinfonie „Maria Theresia" (Haydn), Klavierkonzert „Der Fluß" (Palmgreen), VII. Sinfonie A-dur (Beethoven)

**22. Februar, 20.30 Uhr:**

**Ariadne**
Oper von Richard Strauß
Musikalische Leitung: Dr. Wilhelm Buschkötter
Spielleitung: Dr. Siegfried Anheisser

**27. Februar, 21.00 Uhr:**

**Sinfoniekonzert**
des Orchesters des Westdeutschen Rundfunks
Leitung: Dr. Wilhelm Buschkötter

## Aus dem Februar-Programm der Mitteldeutschen Rundfunk A.-G., Leipzig

**2. Februar, 20.00 Uhr: 8. Sinfoniekonzert**
Dirigent: Generalmusikdirektor Schuricht
Solistin: Lotte Leonard
Vivaldi: La Primavera (Der Frühling)
Telemann: „Ino", Kantate
Hindemith: Konzert für Orchester
Reger: Variationen und Fuge über ein Thema von Beethoven

**3. Februar, 16.30 Uhr: „Romantische Musik"**
Leipziger Sinfonieorchester
Dirigent: Dr. Alfred Szendrei.
Solistin: Meta Hagedorn (Klavier)
Mendelssohn: Klavierkonzert in g-moll

**3. Februar, 21.10 Uhr:**
**Lieder- und Duettenabend**
Kammersänger Staegemann und Lorenz
Am Flügel: Staatskapellmeister Hermann Kutzschbach

**4. Februar, 21.10 Uhr: Kurt Thomas-Stunde**
a) 5 Lieder nach Gedichten des jungen Nietzsche, op. 9
b) Sonate C-dur für Klavier, op. 13

**6. Februar, 21.20 Uhr: Collegium Musicum**

**8. Februar, 16.30 Uhr: Eine Stunde bei Franz Schubert u. Joh. Strauß** (Chor und Orchester)

**9. Februar, 20.00 Uhr: 9. Sinfoniekonzert**
Dirigent: Generalmusikdirektor Schuricht
Leipziger Sinfonieorchester. Solistin: Lubka Kolessa
Josef Haydn: Sinfonie C-dur Nr. 77
Mozart: Klavierkonzert C-dur
Ravel: Alborada de grazioso
de Falla: Noches en los jardines de Espagna
Debussy: Nocturnes

**13. Februar, 20.00 Uhr: Wagner-Abend**
Dirigent: Dr. Alfred Szendrei

**16. Februar, 20.30 Uhr:**
**Ariadne** (Literatur und Musik)
a) Georg Benda: Ariadnes Klage aus dem Melodrama „Ariadne auf Naxos"
b) Josef Haydn: Ariadne-Kantate
c) Richard Strauß: Monolog der Ariadne
Mitwirkende: Grete Pohl (Sopran) und Melitta Amerling (Alt)

**18. Februar, 21.10 Uhr:**
**Alte und neue Cembalo-Konzerte**
Solistin: Lotte Erben-Groll
Sinfonieorchester. Dirigent Dr. Alfred Szendrei
Erstaufführung Johann Christian Bachs Klavierkonzert in B-dur, op. 13
Erstaufführung Wolfgang Jakobi Cembalokonzert

**22. Februar, 18.30 Uhr: Günther Raphael-Stunde** Prof. Bassermann (Violine) u. d. Komponist

**23. Februar, 20.00 Uhr: 10. Sinfoniekonzert**
Leipziger Sinfonieorchester. Dirigent: Max Ludwig
Solisten: Fanny Cleve (Sopran), Martha Adam (Alt), Anton Maria Topitz (Tenor), Osar Laßner (Baß). Chor: Der Riedelverein.
Waldemar von Baußnern: Das hohe Lied vom Leben und Sterben

**26. Februar, 21.10 Uhr:**
**Prof. Bachmann und Ernst Wagner, Dresden** spielen auf 2 Klavieren

**27. Februar, 21.10 Uhr: „Der türkisenblaue Garten",** Oper von Dr. Alfred Szendrei.

Moderne (Reuter). Vorführender iſt Johannes Pierſig, Leipzig, ein Spieler der neuen Straube-Generation, der in letzter Zeit verſchiedentlich erfolgreich hervorgetreten iſt.

## DEUTSCHE MUSIK IM AUSLAND.

Im Frühjahr des kommenden Jahres wird Rich. Strauß in Helſingfors während einer Feſtſpielwoche, die ihm zu Ehren von der Stadt veranſtaltet wird, einige ſeiner Werke ſelbſt dirigieren. In Ausſicht genommen ſind unter anderem die „Joſefslegende" und eine Neueinſtudierung der „Ariadne auf Naxos".

Prof. Max von Schillings hat ſich mit einem großen Enſemble deutſcher Sänger, Sängerinnen und Muſiker, „German Grand Opera Company" benannt, nach den Vereinigten Staaten begeben, wo er Operngaſtſpiele veranſtalten wird. Die Tournee führt ihn in etwa 25 amerikaniſche Städte und wird ungefähr vier Monate dauern. Zur Aufführung gelangen: Der „Ring des Nibelungen", „Triſtan und Iſolde" und der „Fliegende Holländer" von Richard Wagner, „Don Juan" von Mozart und „Tiefland" von d'Albert.

Die vierte Sinfonie von Max Trapp wird in Boſton unter Leitung von Dr. Kuſſevitzky ihre amerikaniſche Erſtaufführung erleben.

Marta Linz, die in Berlin lebende ungariſche Geigerin, befindet ſich zur Zeit in Spanien, wo ſie 26 Konzerte mit der Begleitung des Berliner Pianiſten Max Nahrath zu abſolvieren hat.

Der Baſeler Tenor Joſeph Cron hatte kürzlich im Haag mit einem Schubert-Abend als „Sänger am Flügel" einen außerordentlichen Erfolg. In allen großen Blättern Hollands wird dieſes „außergewöhnliche Konzerterlebnis des ſich ſelbſt am Flügel begleitenden Sängers" in der ausführlichſten und günſtigſten Weiſe beſprochen. „Vaderland", „Nieuve Rotterdamſche Courant", „Maasbode", „De Tijd" äußerten ſich in begeiſterter Weiſe über die hervorragenden Leiſtungen des Sänger-Pianiſten und drückten den Wunſch aus, den Künſtler bald wieder zu hören.

Das auf S. 96 (Heft I) erwähnte Konzert von Walter Gieſeking mit neuen Werken von Walter Niemann, Hindemith u. a. fand im Barbizon-Plaza-Hotelſaal zu New York ſtatt.

Das Berliner Philharmoniſche Orcheſter wird wie alljährlich auch in dieſem Winter unter Leitung von Wilhelm Furtwängler in England konzertieren. An die Londoner Konzerte werden ſich auf Einladung der engliſchen Provinz Konzerte in Birmingham, Liverpool, Newcaſtle, Glasgow, Dundee, Edinburgh anſchließen.

Die deutſche Operntruppe, die unter Leitung von J. J. Vincent eine Gaſtſpielreiſe durch die größeren Städte der Vereinigten Staaten unternimmt, während der hauptſächlich Wagner-Opern geſpielt werden, hat mit ihrer erſten Aufführung der „Götterdämmerung" im National-Theater in Waſhington einen vollen Erfolg errungen. Max von Schillings dirigierte. Der deutſche Botſchafter war anweſend.

Wie wir den „Deutſch-chineſiſchen Nachrichten" entnehmen, fand im Rahmen der „Music Study Association" in Tientſin ein Vortragsabend über deutſche Muſik ſtatt, wobei der Vereinspräſident C. Ward über die „Entwicklung der deutſchen Orgelmuſik, mit beſonderer Berückſichtigung von Bach und Händel" ſprach und eine Reihe von Werken aufführen ließ.

Die Berliner Philharmoniker werden unter Leitung von Wilhelm Furtwängler einer Einladung der „Société Philharmonique" folgend im Februar zweimal in Brüſſel konzertieren. Dieſe Konzertreiſe wird die erſte eines deutſchen Orcheſters in Belgien nach dem Kriege ſein.

Eine ſtattliche Reihe von Konzertprogrammen beweiſt die intenſive Pionierarbeit für künſtleriſche Muſikdarbietungen, die Joſ. Laska im fernen Oſten an der Spitze des „Takaradzuka Symphony Orchestra" unternimmt. Wir finden neben den Jungruſſen und Italienern alle deutſchen Klaſſiker u. a. auch neuere deutſche Tonſetzer, wie Armin Knab, deſſen Kantate „Mariae Geburt" zur Aufführung kam.

Am 4. Dez. gelangte in Newyork das Streichquartett op. 26 von Egon Kornauth durch die Quartettvereinigung der New York Philharmonie Society mit großem Erfolg zur Erſtaufführung.

Im Sommer 1931 wird in Verona Richard Wagners Oper „Die Meiſterſinger von Nürnberg" unter freiem Hmmel aufgeführt werden. Die muſikaliſche Leitung iſt Maeſtro Del Campo übertragen worden. Man will auch deutſche Künſtler zu der Aufführung nach Italien berufen.

Ebenſo wie in den vergangenen Jahren, werden auch in der kommenden großen Saiſon, die am 27. April beginnt, in der Covent Garden Oper zunächſt deutſche Opernaufführungen ſtattfinden, die Bruno Walter und Robert Heger leiten. Zur Aufführung kommen zwei Zyklen des Rings, „Triſtan und Iſolde", „Lohengrin", der „Roſenkavalier", „Fledermaus" und die „Zauberflöte".

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Fritz Stege, Berlin. — Für den Verlag und den Anzeigenteil verantwortlich: Guſtav Boſſe Verlag, Regensburg. — Redaktionelle Sendungen an: Redaktionelle Geſchäftsſtelle der „Zeitſchrift für Muſik" in Berlin-Johannisthal, Sturmvogelſtr. 10 — Aufſätze u. innere Anfragen an: Dr. Alfred Heuß, Gaſchwitz bei Leipzig, Guſtav Meiſelſtraße 23. — Schriftleitung für Weſtdeutſchland: Prof. Dr. Hermann Unger, Köln-Marienburg, Alteburgerſtr. 338. — Sendungen für den Verlag an: Verlag der „Zeitſchrift für Muſik", Guſtav Boſſe Verlag in Regensburg. — Gedruckt in der Graphiſchen Kunſtanſtalt Heinrich Schiele in Regensburg.

# ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann
Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

HAUPTSCHRIFTLEITER: DR. ALFRED HEUSS, GASCHWITZ BEI LEIPZIG

Schriftleitung für Norddeutschland: Dr. Fritz Stege, Berlin

Schriftleitung für Süddeutschland und Österreich: Gustav Bosse, Regensburg

Schriftleitung für Westdeutschland: Prof. Dr. Hermann Unger, Köln




98. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG / MÄRZ 1931 HEFT 3

## INHALT



**Bildbeilagen:**



**Notenbeilage:**

Hermann Ambrosius, op. 62b.
Drei Sätze aus der Suite für Streichquartett: Sarabande, Bourrée, Menuetto


### BEZUGSBEDINGUNGEN

Die Zeitschrift für Musik kostet im In- und Ausland im Vierteljahr RM. 4.—, Einzelheft RM. 1.50

Sie ist zu beziehen: a) durch alle Buch- und Musikalienhandlungen, b) vom Verlag der „Zeitschrift für Musik" Gustav Bosse Verlag in Regensburg direkt, c) durch alle Postämter (bezw. beim Briefboten zu bestellen). Bei Streifbandzustellung werden Portospesen berechnet. Der Bezugspreis ist im Voraus zu bezahlen

### INSERTIONSBEDINGUNGEN

Preise für Anzeigen: 1/1 Seite RM. 180.—, 1/2 Seite RM. 94.—, 1/4 Seite RM. 50.—, 1/8 Seite RM. 28.—,
die einspalt. 68 mm breite Millimeterzeile kostet RM. 0.80. Bei Platzvorschrift 25% Aufschlag. Eine Anzeigenseite ist 203 mm hoch und 140 mm breit
Zahlstellen des Verlages (Gustav Bosse Verlag): Bayer. Staatsbank, Regensburg; Postscheckkonto: Nürnberg 14349; Österr. Postsparkasse: Wien 156451

## Aus neuerſchienenen Büchern.

Wie die Oper „Tiefland“ entſtand. Aus der Biographie d'Alberts von Wilhelm Raupp (Verlag Koehler & Amelang, Leipzig).

Der Verfaſſer erzählt, wie eine Nachdichtung eines italieniſchen Stückes „Terra baixa“ von Angel Guimeras in der Überſetzung von Rudolf Lothar durch Veranlaſſung des Theateragenten Minkus in die Kanzleiräume der Dresdener Oper gelangte.

Bis eines Tages Generalmuſikdirektor v. Schuch im Vorzimmer des Generalintendanten v. Seebach erſcheint. Er läßt ſich, da er warten muß, mit dem Diener in ein Geſpräch ein: „Was machen Sie da?“ — „Ich ſchicke Stücke zurück!“ — „Laſſen Sie ſehen!“ v. Schuch greift ſich aus dem hohen Stapel unbrauchbarer Handſchriften eine heraus und beginnt — teils aus Neugierde, teils aus Langeweile — zu blättern, dann zu leſen. Einige Stunden ſpäter trug der Draht zwei Anfragen aus Dresden. Eine gelangte in die Hände Lothars, die andere ſtörte d'Albert aus ſüdländiſcher Ruhe am Lago Maggiore auf. v. Schuch empfahl Lothar die Zurichtung des Textes und bat d'Albert, ſich das Stück anzuſehen und zu prüfen. Der Meiſter las. Begeiſterung veranlaßte ihn, ſich ſofort mit Lothar in Verbindung zu ſetzen. Schon am 22. April fertigte d'Albert in Streſa Kompoſitionsſkizzen nach dem Inhalt an. Lothar überſiedelte für mehrere Wochen nach Tirol, wo ihn d'Albert erwartete. Auf langen Spaziergängen wurden Gedanken um das entſtehende Werk geſammelt, geſiebt und geläutert. Für den Dichter des Textes war die Arbeit neu, aber der Theaterfachmann d'Albert gab Anregungen. Er war Feuer und Flamme, ſein Eifer ſo ſchöpferiſch, daß er nebenbei an „Flauto ſolo“ arbeitete und dieſe Oper am 19. Juli beendete. Dann gehörte ſeine ganze Kraft dem ſich entwickelnden Werk, in deſſen Weſensgrundzüge ſich jetzt auch Lothar eingelebt hatte. D'Albert, ungeduldig auf die Handſchrift der Dichtung wartend, verſprach ihm fünfzig Mark für jeden Tag, den er vor dem vereinbarten Zeitpunkt fertig werden würde. Am 24. Juli entſtand das Vorſpiel in den Alpen, das Lothar frei erfand. Zur Förderung der muſikaliſchen Formung wandte ſich d'Albert an den in Venedig lebenden Muſikwiſſenſchaftler Gian Guiſeppe Bernardi mit der Bitte, ihn mit ſpaniſchen Tanzweiſen und Alpenrufen bekannt zu machen. Nach der endgültigen Faſſung des Vorſpiels reiſte Lothar ab. D'Albert kehrte nach Streſa zurück und widmete ſich mit leidenſchaftlicher Hingebung dem Stück, das er „Tiefland“ nannte. Die Anregungen zog er ſich unmittelbar aus der Bergwelt der Umgebung. Oft unternahm er weite Ausflüge und beſchwerliche Aufſtiege in das Gebiet des Monte Roſa. Die Landſchaft befruchtete ſeine Schaffens- und Einbildungskraft ſo ſtark, daß die Arbeit ungemein raſch fortſchritt. Am 8. September war der erſte Akt vollendet, ſchon am 4. Oktober ſetzte d'Albert den Schlußpunkt hinter die Partiturſkizze. Urſprünglich enthielt die Oper eine „Ballade vom heiligen Michael“. Da ſie im Aufbau des Werkes aber den Eindruck des gewaltſamen Einfügens hervorrief, wurde ſie wieder geſtrichen....

Nach der Prager Uraufführung gaben die verſammelten Verleger und Theaterdirektoren — viele waren ſchleunigſt abgereiſt! — dem enttäuſchten Meiſter unverhohlen zu verſtehen, daß mit „Tiefland“ nichts anzufangen ſei!... Obwohl beinahe alle Inhaber führender Verlagsgeſellſchaften der Uraufführung beigewohnt hatten, unternahm d'Albert demütigende Bittgänge, um in perſönlicher Ausſprache von dem Wert des Werkes zu überzeugen. Die unverblümten Abſagen verſetzten ihn in einen Zuſtand tiefſter Niedergeſchlagenheit, die ihn nach der erfolgloſen Auseinanderſetzung mit dem alten Fürſtner ſo überwältigte, daß er ſich auf die Treppe ſetzte und weinte.

## Preisausſchreiben.

Beſtimmungen für die Verleihung des Beethoven-Preiſes. Anläßlich des 100. Todestages L. v. Beethovens im Jahre 1927 hat der Preußiſche Staat einen „Beethoven-Preis“ geſtiftet, der jährlich an hervorragend begabte Tonſetzer, welche die deutſche Staatsangehörigkeit beſitzen, verliehen wird. Der Preis beträgt 10 000 RM. Für ſeine Verleihung ſind u. a. folgende Beſtimmungen feſtgeſetzt: Ein Kuratorium aus drei Tonkünſtlern, die vom Senat der Akademie der Künſte, Sektion für Muſik, gewählt und vom Preußiſchen Kultusminiſter beſtätigt werden müſſen, entſcheidet über die Verleihung. Ihre Wahl erfolgt auf drei Jahre. Unter ihnen ſoll ſich ein Komponiſt der jüngeren Generation befinden; ihre Tätigkeit iſt ehrenamtlich. Die Verleihung erfolgt auf Vorſchlag: unmittelbare Bewerbungen ſind unzuläſſig. Das Kuratorium ſoll ſeine Beſchlüſſe regelmäßig im Januar und Februar faſſen. Die Bedürftigkeit eines Tonſetzers darf zwar für die Verleihung nicht maßgebend ſein; jedoch ſoll, wenn zwiſchen zwei vorgeſchlagenen zu wählen iſt, deren Begabung und Leiſtung gleich hoch gewertet werden, der Bedürftigere berückſichtigt werden. Bei älteren Komponiſten ſoll für die Beurteilung der Geſamtwert ihres Lebenswerkes, bei jüngeren können einzelne Leiſtungen die Ver-

leihung begründen. Über die Verleihung entscheidet die einfache Mehrheit in einer geheimen Abstimmung. Der Preis wird jeweils an Beethovens Todestag, am 26. März, verliehen.

Der diesjährige Beethoven-Preis des „Provinzialverbandes Rheinland" des „Reichsverbandes Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer" wurde den Komponisten Paul Höffer für eine Solo-Violin-Sonate und Kaspar Röseling, Köln, für ein Liedwerk „Reden mit dem Wind" (Stefan George) für Bariton, Harmonium und Klavier zuerkannt. Die Werke kommen mit anderen Werken rheinischer Komponisten gelegentlich des unter dem Protektorat des Oberpräsidenten Dr. Fuchs in Essen am 10.—12. April stattfindenden vierten „Rheinischen Musikfestes" zur Aufführung.

Bei einem Preisausschreiben des Prager Deutschen Literarisch-Künstlerischen Vereines wurde der erste Preis von 1500 Kronen einem Streichquartett von Felix Fried (Prag), der zweite Preis von 500 Kronen einem Klavierkonzert mit Orchester von Friederike Schwarz, einer Absolventin der Prager Deutschen Musikakademie, zuerkannt.

## Ehrungen.

Gustav Geierhaas Träger des Musikpreises der Stadt München für 1930: Mitunter belohnt sich, wie diese erfreuliche Preisverleihung bekundet, selbst in unseren reklamelauten Tagen noch das Wirken der „Stillen im Lande". Gustav Geierhaas zählt in des Wortes edelstem Sinne zu dieser Gemeinde. Denn dieser Komponist hat niemals die Trommel wirbelnder Selbstanpreisung gerührt, niemals, wie man in München so treffend sagt, der „Gschaftelhuberei" gehuldigt und als ein echter Jünger seiner zum Lebenssinn erhobenen Kunst der Überzeugung gelebt, daß der schöpferische Künstler als ein Eigener, gradstämmig Gewachsener fester und dauernder ragt als jene Schmiegsamkeit, die sich nach jedem Modewinde biegt.

Nicht kampflos hat sich Geierhaas seine Kunst erstritten. Am 26. März 1888 zu Neckarshausen, unweit Mannheims, als Sohn eines Lehrers geboren, schien er zunächst zum Studium der klassischen Philologie und Germanistik bestimmt, dem er nach Absolvierung des humanistischen Gymnasiums zunächst an der Universität Heidelberg oblag. Zugleich erhielt er, als Schüler Wolfrums, ersten Unterricht im Kontrapunkte. Um sich das Studium der Musik zu ermöglichen, verzichtete Geierhaas auf das Studium und wählte zunächst den Beruf seines Vaters. 1913 kam der Fünfundzwanzigjährige nach München, um an der dortigen Akademie der Tonkunst unter seinem Landsmann Friedrich Klose Komposition zu studieren, während er in Ludwig Maier seinen Orgelmeister fand. Noch ehe Geierhaas seine musikalische Ausbildung abgeschlossen hatte, rief ihn 1915 der Kriegsdienst, so daß durch diese Unterbrechung erst 1919 das Ziel erreicht ward. Aber schon 1920 holte man Gustav Geierhaas als Lehrer für Harmonielehre an das Institut, dem er als Lernender angehört hatte, und 1928 ward er mit dem Titel eines Professors ausgezeichnet.

Die Zahl seiner Schöpfungen ist, da Geierhaas im leidenschaftlichen Ringen um Form und Gestaltung nichts Unfertiges, Problematisches seiner musikalischen Werkstatt entsendet, noch nicht zu schwindelnd hohen Opuszahlen gediehen. Seine tiefste Neigung gehörte bislang in der Hauptsache der Kammermusik, in der sich sein persönlichster Ausdruckswille am unmittelbarsten aussprechen konnte. Als Dokumente seines Schaffens besitzen wir ein Streichtrio, zwei Streichquartette, ein Streichsextett, eine Klavier- und eine Violinsonate, eine Passacaglia für Orgel, Introduktion, Phantasie und Fuge über „Mitten wir im Leben sind von dem Tod umfangen" und endlich das Orchesterwerk „Variationen über ein eigenes Thema", das seine Uraufführung im Jahre 1928 in den Akademiekonzerten des Bayerischen Staatsorchesters unter Hans Knappertsbusch erlebte.

Dr. W. Zentner.

Der Generalmusikdirektor Leo Blech, der sich zur Zeit in Stockholm aufhält, wurde zum Kommandeur des Wasaordens ernannt. Bei einem ihm zu Ehren gegebenen Essen, an dem auch der deutsche Gesandte Dr. v. Rosenberg teilnahm, wurde dem Generalmusikdirektor die Ehren-Urkunde vom Intendanten der Königlichen Oper Forsell übereicht.

## Verlagsnachrichten.

Wir machen unsere Leser auf die Beilage unserer heutigen Nummer aufmerksam, in der der Verlag Eugen Diederichs in Jena seine Neuerscheinung: Ernst Borkowsky, „Die Musikerfamilie Bach" anzeigt, ein für Musiker trefflich geeignetes Geschenkbüchlein.

## Zeitschriften-Schau

**Die Musik in der neuen Lehrerbildung** ist der Titel eines Sonderheftes der Zeitschrift „Die Singgemeinde" (Bärenreiter-Verlag, Kassel), das mit Beiträgen berufener Fachleute erscheint. Nach dem besten Kenner der Geschichte der Schulmusik Prof. Dr. Georg Schünemann mit einem Aufsatz über die Wandlungen des Musikunterrichts in der Volksschule haben bekannte Musikdozenten der Pädagogischen Akademie das Wort. Es schreiben: Prof. Bernhard Iversen über das Thema: „Vom Abiturienten der höheren Schule zum Musikerzieher der Volksschule", Prof. Dr. Fritz Reusch über Volksliedpflege in der neuen Lehrerbildung, Dr. Hellmuth Lungershausen über die Auswirkung Halmscher Gedankengänge in der neuen musikalischen Lehrerbildung, Prof Walter Rein über den Instrumentalunterricht in der Lehrerbildung, Ekkehart Pfannenstiel über Leibes- und Kunsterziehung in der neuen Lehrerbildung — um nur das Wichtigste aus dem Inhalt des im Umfang wesentlich vermehrten Sonderheftes zu nennen.

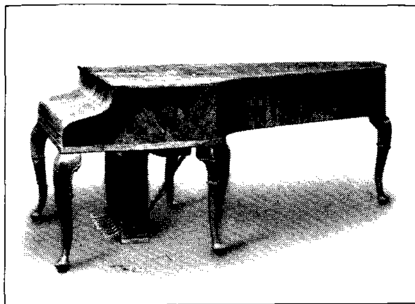
Die „Rheinische Musik- und Theater-Zeitung" erscheint vom 1. Januar ab unter dem neuen Titel „Deutsche Musik-Zeitung". Die Gründe für diese Umbenennung setzt der Herausgeber Dr. Gerhard Tischer in einem lesenswerten Leitartikel der Nr. 1 („Von deutscher Kunst") auseinander.

Aus dem Leitaufsatz des Herausgebers Dr. Tischer:

»In einer Zeit, in der von anderer Seite her ein verwaschener Internationalismus propagiert wird, wollen wir erneut bekunden, daß wir zu einer aus deutschem Geist und germanischer Weltanschauung erwachsenden Kunst stehen. Man wolle hieraus nicht falsche Schlüsse ziehen, etwa Rassen- und Religionsfragen dahinter vermuten, die zur Zeit vielleicht aktuell sind. Um ein deutliches Beispiel zu geben: Mendelssohn gilt uns vorbehaltlos als einer der besten und edelsten Musiker, die Deutschland je gehabt hat. Es handelt sich für uns vielmehr darum, abzurücken von einer gerade jetzt eifrig propagierten Kunstanschauung, welche die Musik im seelenlosen Spieltrieb, im reinen Formspiel verankern möchte, während wir in ihr den Ausdruck geistig-seelischer Erlebnisse und einer höheren Weisheit und Wahrheit sehen, als sie die Welt des Materialismus zu bieten hat. Wir schätzen auch in der Kunst jene Schönheit der Form, die eine gütige Natur den Romanen als Grundanlage künstlerischen Arbeitens schon in die Wiege legt; wir wissen wohl, daß manches gute Musikstück nur Musikantenmusik, aber keine tiefere seelische Offenbarung ist und trotzdem beglückt. Aber prinzipiell den seelischen Gehalt der Musik zu leugnen, Ausdruck und Empfindung aus der Musik herausdisputieren zu wollen, weil dieser Inhalt nicht in Begriffen und Worten faßbar ist, sondern in höherer Form den alles bewegenden „Willen an sich" realisiert, das scheint uns undeutsch. In stärkster sinnlicher Diesseitigkeit und in letzter Vergeistigung ist eine Dokumentierung dieses Willens möglich, und eben in der beglückenden Vielseitigkeit und Fülle, wie er sich bei den verschiedensten Künstlerpersönlichkeiten in den verschiedenen Werken kundgibt, sehen wir den unerschöpflichen Reichtum an Möglichkeiten, Kunst zu schaffen und zu erleben.

So ist auch jede Nation stolz auf ihre „nationale" Kunst, der Franzose wie der Italiener oder Nordländer. Und nur wir Deutsche sollten — so wünscht eine kleine Clique, hinter der aber eine starke Presse steht — eine internationale Ausdrucksweise des menschlichen Erlebens über die nationale stellen! Die große Kunst jeder Nation reicht selbstverständlich stets über die Grenzen ihres Ursprungslandes hinaus in die reinen Höhen übernationaler Wahrheiten, die auch wir staunend und bewundernd im Gregorianischen Gesang, in einer Verdioper, einer Musik von Debussy bewundern, wie in einem Shakespearestück, einem Spruch des Konfuzius, einer Buddhastatue oder einem japanischen Holzschnitt. Aber deshalb bleibt sie doch verankert in ihrem Volkstum. Nationalistisch im beschränkten Sinne des Wortes wollen wir gewiß nicht sein, wenn wir eine „deutsche Kunst" fordern, und vor allem unsere Bühnenleitungen, aber auch manche unserer Konzertdirigenten unter die Lupe nehmen, die zu oft schwache Auslandsware überschätzen, den Propheten im Vaterlande aber nicht gelten lassen wollen, ihn lieblos übergehen oder gar bewußt beiseite schieben, weil er keine „internationale Presse" hinter sich hat und dem Interpreten keine besonderen Chancen materieller Art zu bieten vermag.

Auch glauben wir, daß die Mission der Kunst eine Aufbauarbeit an der Menschheit ist, und halten daher diejenigen für Schädlinge des Volkes, welche auf dem Gebiete der Kunst unter Benutzung künstlerischer Arbeitselemente nur Zerstörungsarbeit leisten. Es ist keine positive Arbeit, nur zersetzende Kritik an dem Vorhandenen zu üben mit der Behauptung, man müsse den Weg frei machen für Neues; und der Abstieg in die Niederungen des Geschmacks mit der Begründung, man müsse populär sein, ist Volksbetrug aus gemeiner Spekulation.«



# CEMBALO

**Maendler-Schramm**
**München**

Rosenstraße 5

*Tausend Dank für das herrliche Cembalo. Ich bin tiefgerührt von dem edlen Klang dieses Instrumentes und hoffe mit ihm viele Menschen von dem Werte Ihrer Arbeit überzeugen zu können. Morgen spiele ich bei Bruno Walter in der Couperinsuite ihr Cembalo. Walter sagte, dies ist das schönste Instrument, das ich kenne.*

*Dr. E. W.*

HANS TESSMER

# *DER KLINGENDE WEG*

Ein Schumann-Roman

Pappband M. 2.50, Ballonleinen M. 4.—
Oktav-Format, 128 Seiten, erschienen als Band 50 der „Deutschen Musikbücherei"

*

Die Musik:
Wir erleben Schumanns Glück und Ende, erleben es wirklich kraft der Darstellungskunst eines dichterisch beseelten, fühlsamen Forschers.

Gustav Bosse Verlag Regensburg





Phot. S. Hoenisch, Leipzig

Hermann Ambrosius

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem Musikalischen Wochenblatt

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

HAUPTSCHRIFTLEITER: DR. ALFRED HEUSS, GASCHWITZ BEI LEIPZIG



98. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG / MÄRZ 1931 HEFT 3

# Hermann Ambrosius.

Von Erwin Kroll, Königsberg i. Pr.

Auch in einer musikalisch so umstürzlerischen Zeit wie der heutigen leben Komponisten, die weder Ausmünzer des Gestrigen sind noch Fanfarenbläser des Heutigen, sondern ihre Sendung darin sehen, tragfähige Brücken vom Alten zum Neuen zu schlagen und das weiter zu entwickeln, was von kompositorischen Werten noch lebensfähig ist. Wir reden nicht von Epigonen, die es zu allen Zeiten gegeben hat: Nachahmer und Ausmünzer des „bewährten Alten". Wir meinen jene schöpferischen Naturen, die das Gefühl für das Stete der künstlerischen Entwickelung, für die unzerstörbaren Werte so unbeirrbar in sich tragen, daß sie ihr Werkschaffen auch gegen eine Welt von Unverstand zu behaupten wissen. Das Schicksal solcher Komponisten ist bekannt. Sie gelten als reaktionär, als unschöpferisch, ihre Werke haben keinen rechten Marktwert.... Und doch lehrt uns die Musikgeschichte, daß jene Helden des Tages, jene Fanfarenbläser vergehen, unsere „Unzeitgemäßen" aber durch das Urteil der Geschichte doch eines Tages an den richtigen Platz kommen; meist freilich erst dann, wenn ihren irdischen Leib längst der kühle Rasen deckt.

Hermann Ambrosius wurde am 25. Juli 1897 in Hamburg als Sohn eines höheren Postbeamten geboren. Sein Vater stammt aus Berlin, seine Mutter aus Schlesien. Chemnitz und Leipzig, wohin die Familie bald versetzt wurde, gaben dem Sohne entscheidende Jugendeindrücke. Er besuchte ein Realgymnasium, die Leipziger Petrischule und hatte, schon von Anfang an, durch ein vorzügliches absolutes Gehör ausgezeichnet, nebenher bei einem Lehrer des Leipziger Konservatoriums, Hans Grisch, Unterricht im Klavierspiel und in der Theorie. Als der Krieg ausbrach, war Ambrosius Unterprimaner. Er legte 1916 sein Notabitur ab, nachdem er 1915 als Freiwilliger hinausgezogen war. Nach Friedensschluß begab er sich in die Lehre des Leipziger Dirigenten Alfred Szendrei, der ihn in die Geheimnisse der Instrumentation einweihte. 1921 bis 1924 war Ambrosius Schüler Pfitzners in dessen Meisterklasse an der Berliner Akademie. 1924 betätigte er sich auch als Korrepetitor an der Leipziger Oper und besuchte nebenher die Leipziger Universität. Heute bekleidet er am Leipziger Rundfunk eine Stelle als Abhörkapellmeister und wirkt zugleich als Lehrer am Leipziger Landeskonservatorium für Musik.

Ambrosius zählt seiner Abkunft und seinen landschaftlichen Bindungen nach zu jener norddeutsch-mitteldeutschen Komponistengruppe, die durch die Namen Schumann, Brahms, Pfitzner gekennzeichnet ist. Von seinem Lehrer Pfitzner hat er bahnbestimmende Eindrücke empfangen; aber es wäre verkehrt, Ambrosius darum als Pfitznerianer abzustempeln. Sein aufge-

schlossener, unliterarischer, durch alles Technische gefesselter Sinn widerstrebt solcher Abstempelung; zudem ist Ambrosius trotz stark empfundener Lieder, die er geschrieben hat, doch vorwiegend sinfonisch eingestellt. Beethoven und Bruckner, deren Werke er durch Nikisch und Furtwängler zu hören das Glück hatte, haben ihn nach eigenem Eingeständnis zutiefst berührt, und ihnen verdankt er die konstruktive Weite seiner Schöpfungen. Von der Sonaten-, aber auch von der Suitenform her ist er in seinen jüngsten Werken zu einer ganz persönlichen Formorganik gelangt; ein unermüdlich an sich und seiner künstlerischen Vervollkommnung Arbeitender, dem Schaffen Lebensbedürfnis ist, und der schon jetzt auf eine imponierende Reihe von Tonwerken zurückschaut.

Ambrosius ist in der Musikwelt durch seine sinfonische Dichtung für Soli, Chor und großes Orchester op. 18 „Faust" bekannt geworden, ein Werk, das Fritz Busch 1924 in der Dresdener Staatsoper zur Uraufführung brachte. Es bezeugt den literarisch unbelasteten Sinn des kaum 25jährigen Komponisten, daß er sich an einen Stoff wagte, dem sonst nur Gereifte nahen. Aber man ging fehl, wenn man glaubte, Ambrosius hätte sich des erhabenen Vorwurfs unwürdig erwiesen. Er ist ihm vom rein Musikalischen her beigekommen und folgt darin Franz Liszt, dem Schöpfer der Faust-Sinfonie. Während dieser aber nur die Personen des Faustdramas musikalisch sinnfällig macht, läßt Ambrosius auch die Höhepunkte dieses Dramas selbst lebendig werden und gibt durch chorische Vertonung geschickt gewählter Faustworte dem sinfonischen Geschehen menschliche Deutung. Den baumeisterlichen Sinn des Musikers bezeugt die Anlage des Werkes: zwei im Aufbau parallel gehende Teile, deren Musik in die Sonaten- oder Rondoform gebettet ist. Die beiden ersten Sätze deuten auf Fausts Ringen, die Mittelsätze scherzoartig auf die romantische und klassische Walpurgisnacht, die Schlüsse auf Gretchens seelische Errettung und Verklärung bzw. auf Fausts Tod und Erlösung. Musikalisch zeigt sich Ambrosius hier vom spätromantischen Stil Pfitzners beeindruckt, aber trotz des fast zu üppigen Rankwerkes der Stimmführung, trotz der Unruhe der (letzte tonale Möglichkeiten ausschöpfenden) Harmonie, trotz einer gewissen rhythmischen Schwerfälligkeit atmet seine Musik doch einen so starken persönlichen Willen, sie ist so kühn gewölbt und über die gediegene Arbeit hinaus auch so ursprünglich, daß man Pfitzner verstehen kann, der seinen Schüler nach diesem Werke als „besten jungen deutschen Komponisten' ansprach. — Ambrosius hat uns nach dieser großangelegten und kühn durchgeführten Schöpfung (die übrigens E. H. Müller in einer sachkundig geschriebenen, bei C. F. Kahnt, Leipzig, erschienenen Broschüre liebevoll gewürdigt hat) noch mehrere größere Chorwerke geschenkt, von denen hier nur der 90. Psalm für 3 Soli, gemischten Chor, Orchester und Orgel (Op. 50) und „Balders Tod", ein Chorwerk in neun Gesängen für Männerchor, Soli und Orchester (Op. 61) erwähnt sei. Der dreiteilig aufgebaute Psalm zeigt den Komponisten als Ausdrucksmusiker, der über eine reiche Kunst der formalen Gestaltung sowohl wie der orchestralen Färbungen verfügt. Unbeirrt führt sein Weg von Brahms und Pfitzner weiter zur Entdeckung des eigenen kompositorischen Ich. Mit herber melodischer Eigenkraft verbindet sich überlegenes kontrapunktisches Können. Im Wechsel von Soli und Chor, im Herausheben solistischer Instrumente, in der schillernden Vielgestaltigkeit der Harmonie, überall zeigt Ambrosius nicht nur meisterliches Handwerk, sondern darüber hinaus eigene Einfälle. Ähnliche Vorzüge sind dem neunteiligen, großgestalteten Chorwerk „Balders Tod" zu eigen, nur daß die Tonsprache hier bei noch stärkerer Eigenwilligkeit kontrapunktisch nicht so üppig durchwirkt ist wie bei den vorgenannten Werken. Männerchorvereine von Rang sollten es nicht versäumen, ihre Kräfte an dieser eigentümlich herben Schöpfung zu messen. — Eine besondere Stellung nimmt des Komponisten Rundfunkmusik für eine Sprechstimme, Alt, Bariton und Kammerorchester, Musik zu „Jesu Leiden und Tod" (auf Worte nach den Visionen der Katharina Emmerich) ein. Aus den Bedingungen des Funk, die Ambrosius ja von Berufs wegen genau kennt, ist hier eine Musik entstanden, deren besondere Art erst durch die Sendung ins rechte Licht rückt.

Mildere Töne schlägt der Lyriker Ambrosius an; wenigstens in seinen ersten Liedern. Hier zeigt sich deutlich, daß es vor Pfitzner Brahms gewesen ist, der den Komponisten beein-

flußte. Brahmsſche Melancholie, Brahmsſches Streben nach Volkstümlichkeit waltet in den acht Liedern für eine Singſtimme und Klavier (Op. 2). Aber ſchon hier und weiterhin im Op. 19, zehn Liedern auf bekannte und oft vertonte Dichtertexte für Sopran, Violine und Klavier waltet ein ſicher geſtaltender Sinn, der ſich am ſchönſten dort entfaltet, wo romantiſche Stimmung eingefangen wird (Nr. 4 „Wie ſchön, hier zu verträumen ..."). Neben Brahms ſcheint auch Hugo Wolf den Komponiſten gelegentlich bewegt zu haben, und der hymniſche Schwung, mit dem die Vertonung des Goetheſchen Mailiedes ausklingt (Op. 11 Nr. 3), deutet auch auf die Bekanntſchaft mit Richard Strauß. Ambroſius' Schaffen iſt ſeither je länger um ſo mehr in die Richtung des Orcheſtralen und Kammermuſikaliſchen geraten. Sololieder finden ſich unter ſeinen ſpäteren Werken kaum, auch das unbegleitete Chorlied iſt ſelten vertreten. Immerhin enthalten die kleinen „Spielmannslieder" für Männerchor auf Texte Eichendorffs ein ſo virtuos geſtaltetes Stück wie den „Kehraus" mit ſeinem dämoniſchen Walzerrhythmus.

In die Werkſtatt des Komponiſten laſſen vor allem ſeine Kammermuſikwerke ſchauen. Sie legen Zeugnis ab von einem unermüdlich ſuchenden Formſinn. Aus der ſtattlichen Reihe der Streichquartette ſeien wenigſtens die letzten erwähnt, die drei Quartette des Op. 62 und das Quartett in c-moll. In dieſen Werken lebt ſich der Experimentierdrang des Tonſetzers ſo mannigfach aus, daß man über die Geſtaltenfülle und den Beziehungsreichtum der hier auftauchenden muſikaliſchen Erſcheinungen in Staunen gerät. Opus 62 a gibt in der ſtrengen Form der Fuge und Passacaglia vorwiegend ernſte, grübleriſche Muſik; Opus 62 b erneuert ſuitenmäßig und harmloſer, muſizierfreudiger, als es ſonſt bei Ambroſius der Fall iſt, die alten Formen Sarabande, Bourrée, Courante, Allemande, Gigue; Op. 62 c bannt leidenſchaftliches Erleben noch einmal in die Sonatenform. Im c-moll-Quartett iſt dieſe zugunſten eines neuen Formgedankens aufgegeben. Der ſinfoniſche Schwerpunkt des nicht nur ſtrukturell, ſondern auch rhythmiſch und melodiſch eigen gewachſenen Werkes liegt hier im letzten Satz. Der erſte Satz bringt die thematiſche Expoſition des ganzen Werkes, die Mittelſätze führen einige der angeſchlagenen Themen aus, dem Schlußſatz bleibt die ſinfoniſche Durchführung vorbehalten. Ambroſius bewegt ſich klanglich dabei durchaus im Rahmen der quartettiſtiſchen Möglichkeiten. Sein Streicherſatz klingt wirklich; das gilt auch von früheren Werken dieſer Gattung, wie dem Streichtrio Op. 33, der Suite „Immenſee", einer Folge kurzer, ſehr fein gepinſelter Impreſſionen. Im Violinkonzert g-moll Op. 53 bedient ſich der Komponiſt der alten Suitenform, die er harmoniſch und rhythmiſch ſehr originell abwandelt. Stilelemente Tartinis vermiſchen ſich hier mit Prägungen von faſt Stravinskiſcher Knappheit; aber das Ergebnis bleibt doch einheitlich und eigentümlich. Von dem Cellokonzert d-moll iſt vor allem der langſame zweite Satz, eine lyriſche Perle, zu rühmen.

Aus der Natur des Inſtrumentes heraus zu ſchaffen iſt Ambroſius auch beim Klavier gelungen. Das beweiſen neben ſeinen Klavierſonaten die ſechs Klavier-Etüden und das Klavierkonzert Es-dur Op. 51. In den Etüden wird jeweils ein klaviertechniſches Problem unter Durchführung einer Spielfigur gemeiſtert. Dabei entſtehen Klavierſtücke, die in der Kühnheit der harmoniſchen Führung an den ſpäteren Skriabin gemahnen. Das Klavierkonzert, ein meiſterlich geformtes Werk, zeigt Pfitznerſche Struktur in der Anlage und Durchführung der Themen, in der Herbheit des Ausdrucks und der jedem virtuoſen Weſen widerſtreitenden Zakkigkeit der Linienführung. Der Romantiker meldet ſich ebenſo im zweiten Thema des erſten Satzes, im Adagio und dem den letzten Satz einleitenden Andante, wie überhaupt in dem jähen Stimmungswechſel der Muſik. — Sehr reich bedacht hat Ambroſius die Literatur für Kammermuſik mit Klavier und für Bläſer. Klaviertrios, -quartette, -quintette, Stücke für Flöte mit verſchiedenen anderen Inſtrumenten, ein Blasquintett, eine Klarinettenſonate — dieſe und andere Werke bezeugen die unverwüſtliche Fruchtbarkeit des Komponiſten. Männlich herbe Kraft, abgelöſt von tiefer Empfindung, atmen zwei in ihren Ausmaßen ſowohl wie in ihrem Gehalt bedeutende Werke, das Trio as-moll Op. 47 und das „Oreſtie" betitelte düſtere Klavierquintett as-moll Op. 55. Beide Werke (auch das einſätzige letztgenannte) laſſen noch das Schema der klaſſiſchen Sonate durchſchimmern und zeigen im übrigen in ihrer durchbro-

chenen Arbeit auch den Rhythmiker und Motoriker Ambroſius von charakteriſtiſchen Seiten. — Unter den Blasinſtrumenten hat Ambroſius die Flöte bevorzugt. Als liebenswürdige Hausmuſik iſt die Kleine Suite für Flöte, Geige und Klavier Op. 14 anzuſprechen. In den alten Tanzformen wandelt der Komponiſt hier ſicher ſeine Spur. Ein Stück von hinreißendem Schwung und edler Schwärmerei iſt die Flötenſonate Op. 24. Brahms iſt hier als Vorbild unverkennbar; aber in der Bearbeitung der ſprechenden Themen und in dem farbenglitzernden Klavierſatz iſt Ambroſius hier doch ſchon ein ganz Eigener. Ähnliches gilt von der einfacher gehaltenen Suite für Flöte und Klavier Op. 27 a, die gleich in ihrem Siziliano einen Satz von köſtlicher Friſche bringt. Eine kleine Suite im alten Stil für Flöte allein iſt mehr aus harmoniſchem als aus melodiſchem Empfinden heraus geboren. Im alten Stil bewegt ſich auch die Suite h-moll für Blasquintett, nur daß hier die Kunſt kontrapunktiſcher Stimmführung viel reifer als bei den vorgenannten Werken, die Melodik viel freier iſt. Motoriſche und ausdruckgeladene Muſik durchdringen ſich in einer dreiſätzigen Sonate für Klarinette und Klavier.

Daß Ambroſius ſich ſchon frühzeitig der Sinfonie zugewandt, beweiſt zunächſt, daß er ſich von Brahmsſchen Hemmungen frei wußte. Sein geſundes Selbſtbewußtſein, ſein handwerkliches Intereſſe an der großen Form hat es bewirkt, daß er es bereits 1926, alſo als 29jähriger, zu nicht weniger als vier Sinfonien gebracht hatte, wobei anzumerken iſt, daß er ſeine erſte Sinfonie in d-moll, der Tonart der letzten Beethovenſchen, beginnt. Wenn Ambroſius' erſte ſinfoniſche Verſuche auch wenig beachtet wurden, ſo ſpricht aus ihnen doch eine reiche Klangfantaſie, ein ſtarker Bauwille und eine handwerklich ſehr geſchickte Inſtrumentationskunſt. Dieſen Vorzügen geſellt ſich im Op. 8, einem Orcheſter-Scherzo, genannt „Eleuſiſches Feſt", noch ein findiger Sinn für den muſikaliſchen Effekt. Wie hier das Tritonusverhältnis der Tonarten ausgenutzt wird (d-moll, As-dur — d-moll), wie entſprechend jagende $\frac{6}{8}$-Rhythmen von einer bukoliſch ſich wiegenden Weiſe abgelöſt werden, das nimmt den Hörer ſofort gefangen. Der Sinfoniker zeigt in ſeiner dritten Sinfonie ſein eigenes Geſicht ganz deutlich. Dies iſt ein in manchem Betracht verſchwenderiſches Werk, verſchwenderiſch in ſeiner Klangfülle, im weiten Atem ſeines Andanteſatzes und in der Doppelfugenkunſt ſeines Finale. In der zehnſätzigen Suite für kleines Orcheſter (Op. 37) iſt die Wiederbelebung alter Tanzformen (nicht durch Nachahmung, ſondern durch Neuſchöpfung) durchaus gelungen. Die Partita für kleines Orcheſter (Op. 64) geht auf dieſem Wege erfolgreich weiter. Als ſinfoniſches Hauptwerk des Komponiſten muß man bis jetzt ſeine vierte Sinfonie anſehen. Sie hat ihn 1926 beim Chemnitzer Tonkünſtlerfeſt des A. D. M. V. mit einem Schlage bekannt gemacht, und eine Fülle begeiſterten Lobes iſt damals über den Komponiſten ausgeſchüttet worden. Man entdeckte, daß es noch Muſiker gibt, die den Mut haben, eine wirkliche Sinfonie zu ſchreiben, und mehr als das, die den Glauben an dieſe Kunſtform mit feurigen Zungen bekannten. In einer Zeit des größten Klangabbaues wagte ein junger Tonmeiſter Klangmaſſen in Bewegung zu ſetzen, die berechtigte Erinnerungen an Bruckner und Mahler wachriefen. Schlagworte wie motoriſche, lineare Muſik wurden an dieſem Werke zuſchanden. Freilich fehlte es auch nicht an Gegnern, die bemängelten, daß Ambroſius zu unbekümmert nach Wirkung ſtrebe, daß er im Klang ſchwelge und die Grenzen der großen Form gelegentlich ſprenge. „Eine merkwürdige Tondichtung, aus machtvoller Fantaſie und einer vielleicht noch ungebändigten, rauſchhaft wilden und ungeſtümen Schöpferfreudigkeit hervorgebracht, teilt ſie ſich dem Hörer in fünf Sätzen mit, deren letzter, ein gewaltiges, hymniſch geſteigertes Finale, mit der Einfügung erglänzender Choralharmonien — eines Chorals freilich von überhaſteter, der ſakralen Feierlichkeit entrückter Bewegung — auf Bruckner als Urſprung dieſer Inſpiration hinweiſt." Nicht nur von Ferdinand Pfohl, dem wir dieſes Urteil nachſprechen, ſondern auch von anderen iſt der Zuſammenhang zwiſchen Ambroſius und Bruckner geſpürt worden. Er beſteht zum mindeſten inſofern, als Ambroſius bei aller handwerklichen Beſchlagenheit im Grunde ſeiner Natur doch ein naiv Schaffender iſt. Noch eine weitere, freilich mehr äußere Beziehung zu Bruckner läßt ſich aufweiſen. Für die Bühne hat Ambroſius ſo gut wie nichts geſchrieben; mit einer Ausnahme allerdings. Die zweiaktige tragiſche Pantomime „Marſeliano", des

Narren Lied, Op. 52, gibt dem Komponisten Gelegenheit, spannendes Theatergeschehen musikalisch umzudeuten, wobei ein für die Pantomime nötiger leichter tänzerischer Stil leider nicht überall erreicht wird. Hier scheinen Grenzen des sonst so vielseitigen Meisters zu liegen, dessen Schwerblütigkeit eine ausgesprochen deutsche Eigenschaft ist. In einer Zeit, die alles politisch auszudeuten liebt, auch die Musik, ist Ambrosius genau so wie sein Lehrer Pfitzner als betont deutscher Komponist angesprochen worden, und er selbst fühlt sich wohl als solcher. Insofern er in einem Augenblicke musikalischer Formzertrümmerung und musikalischen Tastens nach Neuem die rückwärtigen Verbindungen zu unseren großen deutschen Meistern behauptet, wollen wir uns des deutschen Ambrosius von Herzen freuen. Im übrigen ist ja bekannt, daß nicht alle deutsche Musik gut und nicht alle gute deutsch ist. Es wäre ein Unglück für Ambrosius, wenn er bestrebt wäre, mehr deutsche als gute Musik zu schaffen. Die bisherige Entwicklung des Komponisten gibt zu solchen Befürchtungen kaum Anlaß; sie läßt uns vielmehr Höchstes erhoffen. Ambrosius wird auf seinem Wege freilich nur dann sicher weitergehen können, wenn die Welt sich mehr als bisher um sein Schaffen kümmert. Auf dieses Schaffen nachdrücklich hinzuweisen, war der Zweck dieser Zeilen, die hier weniger werten als empfehlen wollen.

# Karl Grunsky.

Zu seinem 60. Geburtstage (am 5. März 1931).

Von Paul Bülow, Lübeck.

Ein Gedenkwort zum 60. Geburtstage (5. März 1931) des Stuttgarter Musikschriftstellers wird sich dankbar der fleißigen Lebensarbeit dieses charaktervollen Gelehrten erinnern, wie sie sich nunmehr ein Menschenalter hindurch um die Pole der Kulturbereiche eines Bruckner, Hugo Wolf und Bayreuths bewegt. Seit 1893 ist Dr. Grunsky schriftstellerisch und pianistisch tätig. Im Reich edler deutscher Meister liegt das Arbeitsfeld dieses Wissenschaftlers beschlossen, der im Jahre 1896 — als einer der ersten — für Bruckners Schaffen auf den Plan trat. Diesem Genius gilt noch jetzt nach Vollendung einer richtungweisenden Brucknerbiographie (Stuttgart 1922, Engelhorn-Verlag) und der Übertragung sämtlicher neun Sinfonien des Meisters für zwei Klaviere (1903—1928) ein wesentliches Stück des nie rastenden Arbeitseifers dieses Forschers. Als Vorsitzender des Württembergischen Bruckner-Bundes entfaltet Grunsky eine zielstrebige Regsamkeit in seinem Heimatlande und scheut nirgends ein mannhaftes Eintreten für das Schaffen des von ihm tiefverehrten Meisters. In den zweiklavierigen Auszügen der Bruckner-Sinfonien (Edition Peters, Leipzig), die der Herausgeber selber zusammen mit namhaften Pianisten auf Konzertreisen des In- und Auslandes zur Aufführung brachte, klingt uns in überzeugender Gestaltungskraft und mit einer gänzlich neuartigen Stilistik der Orchester-Wiedergabe der durchsichtig geformte thematische Aufbau des polyphonen Gewebes dieser gewaltigen sinfonischen Offenbarungen entgegen. Auch dem Einzelspieler bedeuten diese Bearbeitungen für das Studium der musikalischen Geisteswelt Bruckners ein unumgängliches Hilfsmittel. Es sei nicht verschwiegen, daß dieses der Kunst Bruckners geweihte Monumentalwerk unsagbar schwierigen äußeren Verhältnissen im Leben dieses leidgeprüften Gelehrten abgerungen werden mußte. Flüchtete doch Grunsky im Jahre 1922 mittellos zu Gönnern in die Schweiz, um die Vollendung der Auszüge zu ermöglichen. Aus dieser energiezähen Pionierarbeit für Bruckner sei noch erwähnt, daß auf Grunskys Anregung des Meisters sechste Sinfonie ihre reichsdeutsche Uraufführung in Stuttgart erlebte. Sein Buch über Anton Bruckner darf als eine biographische Musterleistung des Altmeisters dieses Forschungsgebietes angesehen werden. Mit herzerwärmender Liebe sucht er für das Schaffenswerk und den Menschen Bruckner zu werben. Nur eine bis in die verborgensten Winkel reichende Stoffbeherrschung machte — bei aller gebotenen Knappheit — eine solche Analyse der Brucknerschen Werke in ihrem formalen und thematischen Aufbau möglich.

Vom Jahre 1896 an widmet Grunsky auch dem Bayreuther Lebenswerke Wagners eine umfangreiche schriftstellerische Tätigkeit, für die ihm maßgebende Fachzeitschriften und auch die Tagespresse willig die Spalten öffneten. Bei der Textgestaltung des Niehrenheimschen „Bayreuther Festspielführers", dessen Herausgabe für die ersten beiden Jahrgänge der Nachkriegszeit (1924/25) ihm anvertraut ward, war es Grunsky wesentlich darum zu tun, die Festspiele nicht als „einmalige Theatergenüsse erscheinen zu lassen, sondern eine Vorstellung zu geben, in welche Meere sich die Bayreuther Wellenbewegung fortpflanzt" (man vergleiche dazu den erstaunlich belesenen, stofflich weitgespannten und von markig deutscher Geisteshaltung her charakterisierten Literaturbericht der „Umschau" in beiden Jahrgängen des Führers).

Immer wieder sind es die Ideale der Jugend, die diesem Manne durch Wirrnis, Bitternis und viel Leiderfahrung im Familienkreise den Weg erhellen. Tröstend und kraftspendend leuchtet dieser an kein Amt gebundenen, in freier Schaffensweite sich betätigenden Persönlichkeit Raabes Bekenntnis als Leitstern über den Arbeitsgefilden: „Es ist doch der höchste Genuß auf Erden, deutsch zu verstehen!" Mit Dank darf der Nestor der Brucknerforschung auf die Lebensernte schauen, die seine fleißige Feder am Schreibtisch bewerkstelligte. In seinem Buche „Technik des Klavierauszuges" (Leipzig 1911, Breitkopf u. Härtel) legt er das Ergebnis eines langjährigen Studiums aller Fragen der Klavierauszugstechnik nieder. Erwähnt seien ferner die in der Sammlung Göschen erschienenen Bändchen seiner Musikgeschichten und Musikästhetik und neben den Biographien über Liszt und Wolf das aufschlußreiche Buch „Das Christusideal in der Tonkunst" (sämtlich bei Kistner u. Siegel, Leipzig). Die Hugo Wolf-Biographie ist eine aus kenntnisreicher kulturgeschichtlicher Umrahmung erstehende Schilderung des tragischen Lebensganges dieses Künstlers, dessen Beziehungen zu Wagner hier ein wichtiges Sonderkapitel gewidmet wird. Die in die Würdigung des Gesamtschaffens Wolfs überall verstreuten, geistvoll nachspürenden Einzelbemerkungen mögen als ein charakteristisches Merkmal der immer anregenden und klaren Schreibweise Grunskys hervorgehoben werden. In der biographischen Darstellung der Erdenfahrt Liszts wird des Künstlers Deutschtum nicht bloß erdkundlich erwiesen, sondern erscheint aus der elterlichen Herkunft doppelt gesichert. Der gipfelhafte Triumphzug dieses Meisterlebens, dem schwere reinmenschliche Erschütterungen nicht erspart bleiben, ist das glanzvolle äußere Bild, dem sich dieses „Ideal und Leben" zu reinster Erfüllung führende Meistertum schöpferkräftig einfügt. Wie dem Verfasser bei aller durch den Raum gebotenen Kürze dennoch eine kenntnistiefe Würdigung des musikalischen Schaffenswerkes Liszts gelingt, bedeutet dem Leser eine ebenso willkommene Wegweisung wie die Charakteristik Liszts als immer noch viel zu wenig bekannten und beachteten Musikschriftsteller. Das Buch vom „Christusideal in der Tonkunst" gibt einen in Bezug auf dieses reiche Thema mit erstaunlicher Literaturkenntnis unternommenen Querschnitt durch die Musikgeschichte von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart, wobei der Gipfelkunst eines Palestrina und Bach sowie der Wiener Klassik und dem Zeitalter Wagners gehaltvolle Kapitel gewidmet werden. Das musikgeschichtliche Schrifttum Grunskys hat auch dem nach modernen Grundsätzen erteilten schulmusikwissenschaftlichen Unterricht als ein wichtiges literarisches Hilfsmittel zu gelten.

Unser Glückwunsch und Gruß gilt dem allzeit schaffensfrohen, von heißer Vaterlandsliebe und dienendem Willen für alle wahre deutsche Kunst erfüllten Musikgelehrten und dem tatmutigen Vorkämpfer Bruckners und Bayreuths, dem in seiner Heimwelt der schwäbischen Hauptstadt die Segnung einer reichen weiteren Schaffensernte erblühen möge!

# Musik und Volksgemeinschaft.

Von Karl Grunsky, Stuttgart.

Es ist zur Zeit viel die Rede von der gemeinschaftbildenden Kraft der Musik. Man gibt sogar der Vermutung Raum, die Tonkunst, natürlich nur die neue oder neueste, könne uns zu neuen Menschen machen. Oder gibt man dem Gedanken die Wendung, der Mensch nach dem Umsturz bedürfe, auf den Boden veränderter Tatsachen gestellt, einer entsprechend neu-

artigen Kunſt. Nun iſt aus dem einſchlägigen Schrifttum leicht zu erſehen, daß dieſe gewollte Gemeinſchaft aus Rußland ſtammt: gemeint iſt der Menſch an ſich, der Sammelmenſch, der den Kopf mit Revolution angefüllt hat und die bisherigen Bindungen mutwillig zerſchneidet. Nicht auf dieſe Art zielen wir, wenn wir uns über die Träger der Tonkunſt beſinnen.

Wir leben zunächſt noch in Deutſchland, nicht in Rußland. Alſo ſind unſere deutſchen Volksgenoſſen die Weſen, die ſozuſagen unſere Muſik atmen. Ohne Herüber und Hinüber geht es nun einmal nicht; am wenigſten kann es Muſik entbehren. Wie die Saite des Widerhalls bedarf, um die volle Schönheit ihres Tones zu erreichen, ſo bleibt jedes muſikaliſche Erzeugnis, um zu wirken, auf das vielfältige Echo angewieſen, das durchs Volk hin und wieder klingt. Ohne Gegenſeitigkeit im Geben und Empfangen iſt kein Muſikleben denkbar. Der eine ſchenkt, der andere eignet ſich an. Der Boden, auf dem ſich beide bewegen, iſt das Gemüt. Wir werden uns hüten, es anderen Völkern abzuſprechen. Aber deutſches Gemüt ſchätzen wir doch als etwas, deſſen Eigenart auch eigene Früchte getragen hat. Anerkannte Bedeutung hat das deutſche Lied gewonnen; Schubert und Hugo Wolf werden im Ausland hoch eingeſchätzt. Dort weiß man auch beſſer als bei uns, daß die Symphonie als beſondere Gattung in der Hauptſache eine deutſche Angelegenheit iſt und bleibt. Nicht als ob wir für immer ein Vorrecht hätten, Symphonien zu ſchreiben. Aber in die Geſchichte der Form wie der Beſetzung haben nur deutſche Meiſter anregend und fördernd eingegriffen. Die ſeeliſchen Spannungen, die Beethoven als Symphoniker heranſteigerte, ſind allmählich auch den Angehörigen anderer Völker zum Erlebnis geworden. Weder Brahms noch Bruckner haben auswärts ebenbürtige Könner; wenn der letztere nur langſam hinausdringt, ſo erklärt ſich dies aus dem Anſpruch, den ſeine Muſik an Stäte und an Spannkraft des Empfindens ſtellt. Ebenſo entſpricht kein fremder Opernkomponiſt der Vielſeitigkeit, Tiefe und Wärme Mozarts. Daß Richard Wagner einzig daſteht und nur aus deutſchem Erbgut verſtanden werden kann, wiſſen wir alle. Was Bach angeht, ſo iſt ſeine Überlegenheit in letzter Zeit durch zuſammenhängende Wiedergaben des dritten Teils der Klavierübung, des Muſikaliſchen Opfers und namentlich der Kunſt der Fuge von neuem ins Licht gerückt worden.

In den erwähnten Schöpfungen, zu denen als Ureigenes etwa noch das Streichquartett käme, ſpricht ſich etwas aus, was uns unmittelbar zuſagt. Nur darf man ſich nicht vorſtellen, daß Meiſterwerke ohne Zögern als ſolche erkannt und mit raſch entzündeter Liebe aufgenommen worden wären. Gerade die Berufenſten hatten mit mehr oder weniger böſen Widerſtänden zu kämpfen. Außer dem Zunftneid, der ſich als ſittliche Schwäche auch hier geltend macht, muß der Tonſetzer mit einer gewiſſen Langſamkeit, ja Trägheit der aufnehmenden Maſſe rechnen. Zwiſchen innerem Wert und äußerer Anerkennung beſteht immer und überall eine Unſtimmigkeit. Um eine Muſik als urſprünglich zu erkennen, bedarf es einer Pflege des Gemüts; und außerdem ſollte man über muſikaliſchen Ausdruck und ſeine Mittel Beſcheid wiſſen. Dazu gelangen nur Wenige. Schon die körperliche Ermüdung nach der Hetze des Tages ſtimmt die Kraft, die zur Aufnahme ernſter Tonkunſt nötig wäre, herunter. Ein Irrtum iſt es, anzunehmen, man brauche die Maſſen nur in Konzert und Oper zu führen, um zu erleben, wie froh und dankbar ſie genießen. Wenn wir Anlage und Empfänglichkeit noch ſo hoch anſchlagen: eine gewiſſe Zeit iſt nötig, beides zu entwickeln. Will man das Volk in ein lebendiges Verhältnis zu den Meiſterwerken bringen, ſo darf man nicht mit Gelehrſamkeit anrücken, ſondern muß das rechte Samenkorn wählen, das Frucht bringe, und dieſes wird ſeinen Gehalt immer in kleinſter Form bergen. Am ſchlimmſten ſind Redensarten, die als fertige Urteile verpackt in Verkehr gegeben werden.

Die Liebe zum einzelnen Tonmeiſter gründet ſich auf die Ehrfurcht vor ſeinem Charakter. Solche Verehrung iſt nicht zu verwechſeln mit unklarer Schwärmerei, die zur Parteibildung verleitet. Jene Ehrfurcht ſoll auch nicht etwa perſönliche Schwächen umlügen; ſie gilt dem Weſentlichen: daß ſich der Charakter im Kampf als heldiſch bewähre. Von den Opfern, mit denen die Tondichter ihr Schaffen ermöglichten, hat der gewöhnliche geſicherte Menſch, der ſo weiſe vorſorgt, meiſt einen recht unzulänglichen Begriff. Mit Not und Sor-

gen kämpfend, oft unterbrochen von Leid und Kummer, ohne Gewißheit eines Erfolgs haben die Meister ihr Ernstes und auch ihr Heiteres geschaffen. Das ist eine völlig andere Arbeitsweise als die des Beamten, des Kaufmanns, des Landwirts. Man muß sich von diesen Berufen aus erst den Blick dafür erringen, wie mühselig, wie entsagungsvoll gerade der höchstbegabte Künstler seine Leistung aufbaut. Bei gutem Willen gelangt man aber sicher zum wünschenswerten Verständnis, das die Volksverbundenheit auch des tondichterischen Schaffens erkennt.

Zur Volksgemeinschaft in musikalischen Dingen gehört noch das Bewußtsein stetiger Entwicklung. Die deutsche Musik hat nicht bloß im gleichzeitigen Volkstum ihre Wurzel, sondern senkt sich in den Boden der Vergangenheit. Wer dieses Wachstum aus der Zeit irgendwie unterbinden will, den müssen wir zur Rede stellen. Vielleicht empfindet er nur die Abneigung gegen Väterliches und Großväterliches, die der Jugend oft den Weg zu Neuem freimacht. Die Art und Weise jedoch, wie heute gegen angestammtes musikalisches Gut gearbeitet wird, läßt eine feindselige Stimmung vermuten, die unsere Freude an deutscher Musik tödlich treffen will. Anfangs hat man gelächelt, als nach dem Kriege das 19. Jahrhundert angegriffen wurde: heute ist der Einbruch schon weiter gediehen!*) Die Zeit von 1750 bis 1914 wird mit spöttischen Urteilen entwertet, und wenn es so weiter geht, treten natürlich auch Bach und Händel zurück. Auffallen muß, daß die Moderne auf unsern Programmen so oft als Entsprechung zu Vorbachischer Musik gewählt wird; alles Zwischenliegende scheidet allmählich aus. Dadurch verwirrt sich das Urteil: der Vergleichsstoff wird ihm zu einem wesentlichen Teil entzogen. Sobald die Vorbachische Musik ihre Schuldigkeit getan hat, schwindet natürlich auch ihre Pflege, und dann bleibt uns nur, was nach 1918 entstand. Daß es nicht so weit komme, dafür möge das Bewußtsein deutscher Volksgemeinschaft Sorge tragen.

# Schumann in Wien.

Kleine Beiträge zur Biographie des Meisters mit 9 unveröffenlichten Briefen von Robert Schumann.

Von Karl Geiringer, Wien.

Zweimal in seinem Leben hat Robert Schumann Wien aufgesucht und beide Male nahte er der Kaiserstadt erfüllt von den schönsten Zukunftsträumen. Hier glaubte er den richtigen Platz für sein Wirken finden zu können. Daß gerade die Stadt, wo Beethoven, Mozart, Haydn Herrliches geschaffen hatten, dem Meister in verklärtem Licht erschien, nimmt nicht wunder, und es ist kein Zufall, daß einer seiner ersten Besuche in Wien die Wallfahrt zu Beethovens Grab war. Auch der größere Lebensstil in der Kaiserstadt zog Schumann, dem Leipzig eng und kleinstädtisch erschien, magisch an, und schließlich war Wien, das „Capua der Geister“, für alle norddeutschen Romantiker mit dem Glanz der Sehnsucht umwoben, führte doch hier der Weg nach Italien vorbei. Nach einem damals sehr beliebten Vergleich verhielt sich Wien zu den norddeutschen Hauptstädten wie das Gefühl zum Kopf und der junge Romantiker setzte sich zum Ziel, in diesen fruchtbaren Boden seine neuen Ideen zu säen und so — wie er sagte — eine „Vermittlung zwischen Nord und Süd herzustellen“.

Schumanns erster Wiener Besuch fällt in den Oktober des Jahres 1838, in jene Zeit, als der junge Meister in seinem Verzweiflungskampf um Clara Wieck beschlossen hatte, Leipzig zu verlassen und die von ihm begründete „Zeitschrift für Musik“ nach Wien zu verlegen, wo ja

*) Dieser Einbruch hat sich nun erfreulicherweise an der immer wachsenden Gegnerschaft unseres musikalischen Publikums gegen alles „Nur-Moderne“ schon totgelaufen, sodaß wir heute mit Genugtuung auf der ganzen Linie die Umkehr zu einer gesunden traditionsverbundenen Entwicklung feststellen können. B.

auch Clara kurz vorher wahre Triumphe errungen hatte. Bereits im August rüstet er zur Abreise, wie aus dem nachstehenden Brief[1] an den Davidsbündler Lyser[2] in Dresden hervorgeht:

Leipzig, den 17. Aug. 1838

Schönen Dank für den Bericht! Nun bitt' ich Dich, Alter, mach, daß Du mit den Zeilen fertig wirst und schicke dann! Es könnte sein, daß ich schon in vier Wochen von hier gehe und ich wünschte Deinen Vogler[3] natürlich selbst zu lesen. Also kann ich ihn wohl in drei Wochen erwarten? Mendelssohn ist noch nicht zurück. Spohr[4] ging hier durch, hat mich besucht; da konnte ich mich einmal wieder an einem Meisterantlitz erfreuen; auch hat er meine Musik sehr lieb. Vielleicht komme ich vor meiner Abreise noch nach Dresden, wo ich Dich aufsuche — bei Jungse (?)

Adieu. Ich habe entsetzlich zu arbeiten.[5] Dein Eusebius.

Mit Empfehlungen an Metternich und den Polizeiminister Grafen Sedlnicki, mit Leumundszeugnissen der Leipziger Polizei und des Magistrats ausgerüstet, traf Schumann in Wien ein, wo er am 2. November sein Gesuch wegen der Erteilung der Konzession für seine Zeitschrift einreichte. Der Wortlaut dieser in dem kraftvoll-stolzen Ton der Schumannschen Jugendschriften gehaltenen Eingabe wurde im Jahrgang 1907 dieser Zeitschrift (S. 759 f.) von O. E. Deutsch mitgeteilt[6] und es soll daher hier darauf nicht näher eingegangen werden. Zunächst blickte Schumann noch zuversichtlich in die Zukunft, wenn ihn auch die Zustände im Metternichschen Polizeistaat unheimlich berührten. So schreibt er bereits am 10. Oktober an seine Familie:

„welche kleinlichen Parteien, Coterien etc. es hier gibt, glaubt Ihr kaum und festen Fuß zu fassen gehört viel Schlangennatur dazu, von der, glaub' ich, wenig in mir ist... Am besten werde ich mich bei Herrn v. Vesque eingewöhnen..."

Hier fällt der Name eines der einflußreichsten Wiener Freunde des jungen Musikers. Der Freiherr Vesque v. Püttlingen, seit 1834 österreichischer Staatsrat und zugleich ein über das Mittelmaß begabter Komponist, der im Wiener Musikleben des Vormärz eine bedeutende Rolle spielte, war Schumann schon im Sommer dieses Jahres brieflich näher getreten. Die nachstehenden beiden Schreiben[7], welche das Bild der bereits veröffentlichten Briefe an Vesque ergänzen sollen, sind schon in durchaus freundschaftlichem Ton gehalten.

Hochzuverehrender Herr!

Hr. Haslinger[8] wünschte gerne die 3te und 4te neue musikalische Beilage[9] zu sehen. Dürfte ich Sie auf einige Tage darum bitten? Meine Angelegenheit geht nur langsam vorwärts,

[1] Original im Besitz der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.

[2] J. P. Lyser, der Nachwelt vor allem durch seine humorvollen Zeichnungen Beethovens bekannt, schrieb musikalische Novellen für die Schumannsche Zeitschrift unter dem Pseudonym Fritz Friedrich.

[3] Der Artikel „Vogler" von Lyser erschien im ersten Heft des Jahrgangs 1839 der Zeitschrift.

[4] Im Februar 1838 hatte Schumann bereits einige Kompositionen an Spohr geschickt und im ersten Heft der musikalischen Beilagen zur Zeitschrift erschien Spohrs „Was mir wohl übrig bleibt?" Charakteristisch für die Verehrung, die Schumann Spohr entgegenbrachte, ist der Ausspruch unseres Meisters über Schuberts C-dur-Symphonie: „Das Größeste, was in der Instrumentalmusik nach Beethoven geschrieben worden ist, selbst Spohr und Mendelssohn nicht ausgenommen!"

[5] Schumann mußte alle Vorarbeiten für die nächsten Hefte der Zeitschrift treffen, da er mit einem längeren Aufenthalt in Wien rechnete. Wir finden daher aus der gleichen Zeit Briefe an alle Mitarbeiter, in denen er um recht viele Beiträge bittet.

[6] Vgl. auch Glossy, in Österr. Rundschau, B. V, Heft 62.

[7] Originale im Besitz der städtischen Sammlungen in Wien.

[8] Der Wiener Musikalienhändler Haslinger sollte den Verlag der Zeitschrift übernehmen. Es kam jedoch zu keiner Einigung, da H. dem bisherigen Kommissionär Friese nicht den Vertrieb für Norddeutschland überlassen wollte. Sch. trat daher später mit der Wiener Firma Gerold in Unterhandlungen.

[9] Es handelt sich um die „Sammlung von Musikstücken alter und neuer Zeit als Zulage zur neuen „Zeitschrift für Musik", von der jährlich 4 Hefte erschienen.

doch hoffe ich bis Neujahr in Ordnung zu kommen. Mündlich erlaube ich mir Ihnen das Genauere mitzuteilen.

Sie hatten die Güte mir den Clavierauszug von Turandot[10] auf einige Zeit leihen zu wollen; ich wünschte in der Zeitschrift darüber zu berichten. Können Sie ihn entbehren, so ersuche ich Sie darum.

So gerne möchte ich oft mit Ihnen sprechen, fürchte aber immer Sie in wichtigen Geschäften zu stören. Vielleicht lassen Sie mir sagen, wenn Sie einmal eine Stunde frei haben.

Erhalten Sie mir Ihr gütiges Wohlwollen, dessen ich unter fremden Menschen so sehr bedarf. Ihr

ergebenster

Wien, d. 15ten October 1838 R. Schumann.

* * *

Verehrtester Herr von Vesque[11]

Leider besitze ich selbst noch keine Beilage[12], erwarte aber noch diese Woche eine Anzahl, wo Sie im Augenblick davon erhalten. Mein Verleger hat nähmlich die vier Beilagen zusammenheften und in neuer schöner Ausstattung versenden lassen. Herr Friese schreibt mir in seinem letzten Brief, daß er sich mit Vergnügen allen Ihren Wünschen wegen Commission der Turandot unterziehen wird. Er hat bereits angezeigt, daß Exemplare durch ihn zu beziehen sind. Haben Sie daher die Güte, mir baldigst etwa 25—30 Exemplare zuschicken zu lassen. Wenn, was Sie, mein verehrtester Herr, bis jetzt in der Zeitschrift über Turandot gefunden[13], das ganze Resultat meines Durchlesens der Partitur wäre, so wär' es wenig genug. Es ist aber anders. Mit Fleiß und in Rücksicht auf meine jetzige Stellung erwähne ich nur die Data des hiesigen Musiklebens in möglichster Kürze. Außerdem hab' ich eine Reihe von größeren Briefen über die Wiener Zustände im Sinn[14] und denke sie zu veröffentlichen, sobald ich nur die Konzession zur Herausgabe in Händen hätte — das geht aber sehr langsam. Sie hatten Recht, was Sie mir in einem Ihrer Briefe früher schrieben.[15]

Nun genug und bleiben Sie mir wohlgewogen

Ihrem ergebensten

Meinen besten Dank für das Lied. R. Schumann.

Tatsächlich nahmen Schumanns Angelegenheiten einen überaus schleppenden Verlauf, hatte man sich doch — wie dies im vormärzlichen Wien üblich war — nicht an den von Schumann überbrachten Zeugnissen genügen lassen, sondern Erhebungen in Leipzig durch „gediegene Sachkenner" vorgenommen. Das Resultat dieser Nachforschungen war niederschmetternd. Nach diesem Gutachten[16] hatte Schumann noch kein einziges bemerkenswertes Stück geschrieben und verdankte es nur seiner vollständigen Unbedeutendheit, daß man von seiner politischen Gesinnung nichts wisse. Überdies aber wäre in Wien neben dem Haslingerschen „Allgemeinen musikalischen Anzeiger" (nach Hanslicks Charakterisierung „ein kleines dunkles Blättchen, in dem auch der größte Schund mit liebevoller Aufmerksamkeit besprochen wurde") kein Bedürfnis nach einer Musikzeitschrift. Auf Grund dieser Auskunft wurde Schumanns Gesuch natürlich abschlägig erledigt.

---

[10] Oper von Vesque von Püttlingen, welche 1838 in Wien zur Aufführung gelangte.

[11] Der Brief ist undatiert, dürfte jedoch — wie aus dem Inhalt hervorgeht — im Dezember 1838 geschrieben worden sein.

[12] Es handelt sich um Beilage Nr. 4, in der das Lied „Die Geisterinsel" von Vesque erschienen war.

[13] Eine kurze Notiz über „Turandot" erschien in Nr. 42 der Zeitschrift vom 23. November 1838.

[14] Diese Briefe wurden nie geschrieben. Auch findet sich nirgends eine ausführlichere Besprechung der „Turandot" durch Sch.

[15] Schumann hatte Vesque am 15. Juli 1838 um genaue Auskunft über die Wiener Verhältnisse gebeten und spielt hier auf dessen Antwort an.

[16] Vgl. Glossy und O. E. Deutsch a. a. O.

Hatte der Meister auch äußerlich eine vollständige Niederlage erlitten, so sind doch die geistigen Güter, die ihm Wien bieten konnte, nicht zu unterschätzen. Vor allem sei hier des denkwürdigen Tages gedacht, da er Schuberts C-dur-Symphonie bei dessen Bruder Ferdinand fand. Auch sonst lernte er zahlreiche Kompositionen des Wiener Meisters kennen und schrieb[17] noch knapp vor seiner Abreise an Doppler[18]:

d. 23sten März 39

Lieber Herr v. Doppler,

Könnte ich durch Ihre Gefälligkeit während meiner Anwesenheit hier noch einige der Schubertschen Compositionen, die mir noch unbekannt, zur Durchsicht erhalten? Ich habe sie auf dem Verzeichnis angemerkt.

Den Hofmeister'schen Monatsbericht habe ich nun bequemer in Leipzig. Wie richten wir das ein, da Sie ihn vielleicht schon bestellt haben. — Vor meiner Abreise suche ich Sie und Herrn Baron v. Brandau (?) noch auf, mich zu empfehlen.

Ihr ergebener R. Schumann

Mit Doppler scheint Schumann überhaupt häufiger zusammengetroffen zu sein. Schon vorher hatte er ein Schreiben[19] an ihn gerichtet, aus dem hervorgeht, daß der Meister in Wien in den ersten Gesellschaftskreisen verkehrte:

d. 8ten März 39

Werthester Herr und Freund,

Wollten Sie die Gefälligkeit haben Frl. (oder Madame) Anna Fröhlich[20], wenn sie zu Ihnen schicken sollte, als Antwort auf ein heute erhaltenes Billet zu sagen: daß ich in den nächsten Tagen Frau Baronin Pereira[21] meine Aufwartung machen, jedenfalls nächsten Freitag Abends mich in ihrem Hause einstellen würde.

Um diesen Freundschaftsdienst bittet

Ihr ergebener R. Schumann

Kann ich die Symphonie von Preyer[22] nicht einmal sehen?

Bereits zu Beginn seines Wiener Aufenthaltes besuchte Schumann das Museum der Gesellschaft der Musikfreunde, deren schon damals hochbedeutsame Sammlungen ihn — wie aus nachstehendem Brief[23] hervorgeht — mit Bewunderung erfüllten.

Sr. Wohlgeboren
Herrn Franz Glöggl[24]. Archivar etz.
Hier
Tuchlauben im Conservatorium

Wien, d. 21sten October 39

Euer Wohlgeboren,

zu Hause zu treffen, hat mir leider bis jetzt noch nie gelingen wollen. So hatte denn

[17] Original im Besitze der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.

[18] Es handelt sich wohl um den Oboisten Doppler, den Vater und Lehrer der beiden berühmten Flötisten Franz und Karl D.

[19] Original im Besitz der städtischen Sammlungen in Wien.

[20] Anna Fröhlich, die aus Schuberts Biographie bekannte Gesangspädagogin, wirkte in damaliger Zeit als Lehrerin am Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.

[21] Die Freiherrn von Pereira-Arnstein waren eine reiche, durch ihre Kunstliebe bekannte Patrizierfamilie, in deren Salon sich die vornehmste Wiener Gesellschaft versammelte.

[22] Eine Besprechung der Symphonie von Preyer (damals Kontrapunktlehrer und seit 1844 Direktor des Konservatoriums der Gesellschaft der Musikfreunde) erschien am 2. Juli 1839 in der Zeitschrift.

[23] Original im Besitz der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.

[24] Glöggl (1797—1872) war mehrere Jahre Archivar der Gesellschaft der Musikfreunde, deren Konservatorium — die bedeutendste Musiklehranstalt Österreichs — sich damals im Hause „Zum roten Igel" auf der Tuchlauben befand.

Herr Lickl[25] die Güte, mich Herrn v. Sonnleithner[26] vorzuſtellen, der mir geſtern die merkwürdigſten Gegenſtände Ihres Inſtitutes zu ſehen gab. Dies geſchah aber bei der Menge von Sehenswürdigkeiten in ſolcher Schnelle, daß ich ungern von Wien weggehen würde, ohne den Verein und deſſen Schätze noch mehrmal mir angeſehen zu haben. Und da bitte ich denn um Ihren gütigen Beyſtand, daß Sie mir eine Stunde, welche Sie wollen, angeben möchten, wo ich die Bibliothek offen finde, um mir Einiges genauer zu notieren etz. Es verdiente dies treffliche Inſtitut überhaupt im Ausland mehr bekannt zu werden, und will ich gerne dazu beitragen, was in meinen Kräften ſteht.

Um eine gefällige Antwort bittend, Ihr

ergebenſter R. Schumann

Nicht vergeſſen ſei ſchließlich die reizvolle Wiener Landſchaft, die — wie Schumann ſelbſt ſagt[27] — „für die Phantaſie des Muſikers ein fruchtbares Erdreich ſein muß". Während des Wiener Aufenthaltes entſtanden denn auch eine Reihe wertvoller Schöpfungen, wie die Arabeske, Humoreske, Blumenſtück, Faſchingsſchwank in Wien u. a., auf welche nachfolgender Brief[28] an den berühmten Wiener Klavierbauer J. B. Streicher anſpielt:

Verehrteſter Freund,

An Ihrem Pianino hab' ich nur ſchöne Stunden verlebt und ich danke Ihnen für Ihre große Gefälligkeit. Länger darf ich es Ihnen aber nicht entziehen. Laſſen Sie mir ſagen, ob ich es Ihnen zurückſchicken ſoll, oder ob Sie Ihre eigenen Träger haben. Einiges, was ich am Pianino geſchrieben, ſchreib' ich Ihnen ab, ſobald ich nur mehr Zeit habe, als im Augenblick. Hochachtungsvoll

Ihr ergebenſter

27/2 839 R. Schumann

Im April 1839 kehrte der Meiſter ziemlich gefaßt über die ihm zuteil gewordene Enttäuſchung nach Leipzig zurück, wo er mit zäher Energie den Kampf um Clara fortſetzte, der ihn im folgenden Jahre zum Siege führen ſollte.

Das zweite Mal ſehen wir Robert und Clara Schumann im Winter 1846 in Wien. Das Leben in Dresden, wo der Meiſter ſeit zwei Jahren ſeinen Wohnſitz aufgeſchlagen hatte, ſagte ihm nur wenig zu und ſo wollte er gelegentlich einer Konzertreiſe wieder verſuchen, in Wien Boden zu faſſen. Auch Clara begeiſterte der Plan einer Wiener Reiſe, denn ſie erinnerte ſich der großen Triumphe, die ſie dort im Jahre 1837 errungen hatte. Als ſichtbares Zeichen dieſer Anerkennung war ſie 1838 (im gleichen Jahr, da Robert Schumann ſich vergeblich um Wien bemühte) zum Ehrenmitglied der Geſellſchaft der Muſikfreunde ernannt worden. Das nachſtehende Schreiben[29], in dem ſie für dieſe Auszeichnung dankt, iſt in ſeiner warmen, impulſiven Art für die damals neunzehnjährige Pianiſtin recht kennzeichnend:

Durchlauchtigſter Fürſt[30],
Hochwohlgeborne,
Wohlgeborne Herren,

Sie haben mich ſehr beglückt; Sie haben mein aufrichtiges Streben und Leben in der Kunſt für die That genommen. Ich bin ſtolz darauf, nunmehr Ihrem berühmten Verein anzugehören; es iſt aber gewiß nicht der Stolz, welcher ſtill ſtehen läßt: — Seyn Sie verſichert, ich

[25] C. G. Lickl, Klaviervirtuoſe (1801—1897).

[26] Leopold v. Sonnleithner (Neffe des Mitbegründers der Geſellſchaft der Muſikfreunde Joſef v. Sonnleithner) zählte zu Schuberts Freundeskreis.

[27] Geſ. Schriften 4. Aufl. B. II. S. 231.

[28] Original im Beſitze der Nationalbibliothek Wien.

[29] Original im Beſitz der Geſellſchaft der Muſikfreunde in Wien.

[30] Fürſt Auguſt Longin von Lobkowitz, ſeit 1833 Präſident der Geſellſchaft der Muſikfreunde.

fühle mich destomehr begeistert, die Ehre verdienen zu wollen, welche mir seit 4 Jahren mein deutsches Vaterland erwiesen, und welche mir vor allem der österreichische Kaiserstaat, ein Wien, mein liebes Wien mit seinem überaus musikalischen Publikum, zu Theil werden ließ. Hat es mein Schicksal nicht anders bestimmt, so werde ich künftig in Wien leben und wirken — ist es nicht unerbittlich, so werde ich wenigstens über lang oder kurz daselbst Beweise meines ferneren Studiums ablegen, und dann, meine Herren, werden Sie mir gütigst Gelegenheit geben, Ihnen meine Verehrung, meinen Dank und meine Bereitwilligkeit, in Ihren berühmten Concerten nach Kräften mitzuwirken, öffentlich an den Tag zu legen. Der Himmel beschütze das theuere Kaiserpaar, das schöne Wien und segne Ihr schönes musikalisches Wirken.

Ich bin mit der aufrichtigsten Verehrung Ihre

Leipzig d. 29. 6. 1838 dankbarste Clara Wieck.

Mit großen Erwartungen sah das Künstlerpaar den Stefansdom auftauchen. Am 10. Dezember gab Clara das erste Konzert. Man nahm sie freundlich auf, aber — wie ihr Tagebuch berichtet — „ich fand nichts von dem Enthusiasmus wie vor 9 Jahren". Inzwischen hatte Clara ihre Individualität voll entwickelt; sie spielte nicht mehr die gangbaren Modestücke, sondern vor allem Werke ihres Mannes, welche dem gerade damals im Meyerbeer-Taumel schwelgenden Publikum in ihrer herberen, in die Tiefe gehenden Art nicht so leicht zugänglich waren. Immerhin brachte das erste Konzert noch einige Dukaten Einnahmen. Im zweiten Konzert — in dem Schumanns Klavierquintett und sein „Andante und Variationen für 2 Klaviere"[31] aufgeführt wurden — waren die eigenen Kosten kaum mehr gedeckt. Wohl fand sich ein Wiener Kritiker, der in warmen Worten für Schumanns Kunst warb[32]:

„Robert Schumann hat bei uns viel durch den nord- und süddeutschen musikalischen Zollverein gelitten, die Gestalten des deutschen Romanticismus sind ein ungesuchter Artikel innerhalb des verwälschten Geschmacks; Robert Schumann müßte Wienermode geworden sein und vielleicht wird er es noch, wir wissen nicht, ob zu seiner Freude oder zu seinem Leide. Aber das wissen wir, daß sein Quintett wert wäre, über enge Kreise herauszudringen."

Doch was nützte dies bei der breiteren Masse? Ängstlich bemühte sich nun Schumann, beliebte Mitwirkende für das 3. Konzert zu gewinnen, das am 20. Dezember stattfinden sollte, um so der Veranstaltung mehr Reiz zu geben. So schreibt er[33] an Gustav Barth, den Chormeister des Wiener Männergesangvereines[34]:

Geehrtester Herr,

Die vortrefflichen Leistungen des Männergesangvereines, die ich kennen zu lernen vor acht Tagen das Vergnügen hatte, veranlassen mich zu diesen Zeilen und zugleich zur Bitte, ob uns eine Anzahl der verehrlichen Mitglieder Ihres Vereines nicht in einem unserer Concerte — vielleicht in dem 3ten Sonntag den 20sten — unterstützen wollte. Ganz besonders hat mir der Schubertsche Wald-Gesang gefallen, und liegt nichts gegen die Wahl des Stückes vor, so erfreuten Sie uns damit. Als zweite Nummer wären vielleicht ein paar heitre Lieder am Ort. Dies überlasse ich dann Ihrem Ermessen.

Da Sie gerade heute mit Ihren Freunden zusammen kommen, so tragen Sie Ihnen meine und die Bitte meiner Frau vor und nehmen in Voraus freundlichen Dank.

Ihr ergebenster

d. 11. December 1846 Robert Schumann

---

[31] ausgeführt von Clara und Anton Rubinstein.
[32] Wiener allgemeine Musikzeitung vom 17. XII. 1846.
[33] Original im Besitz der Nationalbibliothek, Wien.
[34] Barth (1812—1897) war später kurze Zeit Wiener Korrespondent der Schumannschen Zeitschrift.

Der Männergesangverein scheint jedoch der Aufforderung nicht entsprochen zu haben. Zu allem Mißgeschick kam noch eine Erkrankung Claras, der zufolge das dritte Konzert verschoben werden mußte. Dies geht aus nachstehendem Brief[35] an Joseph Hellmesberger[36] hervor:

Geehrter Herr,

Meine Frau, schon seit einigen Tagen leidend, ist leider heute so unwohl, daß ihr der Arzt das morgende Concert zu geben durchaus untersagt hat. Da Sie so gefällig waren, uns Ihre Mitwirkung zu Morgen zu versprechen, so glaubte ich Ihnen von dem Nicht-Stattfinden des Concertes berichten zu müssen, und ersuche Sie nur noch, uns trotzdem bei einem späteren Concert freundlich bleiben zu wollen.

Für die neuliche ausgezeichnete Unterstützung[37] Ihnen und Ihrem Herrn Bruder noch vielen Dank. Sie haben uns eine große Freude gemacht.

Mit der Bitte, mich Ihrem Herrn Vater[38] zu empfehlen.

Ihr ergebenster

Sonnabend [19. XII. 46] R. Schumann

Das verschobene Konzert fand am 1. Jänner 1847 statt. Inzwischen war das Interesse der Wiener für das Ehepaar Schumann noch mehr erkaltet. Die Künstler mußten 100 fl. zusetzen, um die Spesen zu decken — ein bei Claras Konzertreisen bisher unerhörter Fall. Erregt berichtet darüber die schon erwähnte „Wiener Allgemeine Musikzeitung"[39] mit Worten, die sich ohne weiteres auch auf unseren heutigen Konzertbetrieb beziehen könnten:

„Wenn bei dem Konzerte einer Clara Schumann, die jeden Zoll breit Künstlerin im wahrsten Sinne des Wortes, der Saal nur spärlich gefüllt ist, dann hat das ganze Konzertwesen kein Atom Lebensfähigkeit mehr und kann sich zu Grabe geleiten lassen, oder es müssen andere tiefer liegende Ursachen vorhanden sein. ...
Mit dieser Symphonie [No. 1, B-dur] kann R. Sch. mit allen Kompositionen ähnlicher Art der Gegenwart in die Schranken treten und gewiß nicht zu seinem Nachtheile. ..."

Das letzte Konzert am 10. Januar hingegen war vollständig ausverkauft. Dies hatten Schumanns nicht etwa einem plötzlichen Umschwung in der Haltung des Publikums zu verdanken, sondern der Mitwirkung eines Wiener Lieblings, der „schwedischen Nachtigall" Jenny Lind. Das Erträgnis des Konzertes war ein so großes, daß die ganzen Reisekosten gedeckt wurden und dem Künstlerpaar noch ein Überschuß von 300 Talern verblieb.

Wenn auch ein kleiner Kreis erlesenster Geister — wie Grillparzer[40], Eichendorff, Stifter — Robert und Clara Schumann näher gekommen waren, so bedeutete doch der zweite Wiener Aufenthalt fast noch mehr als der erste einen schweren Mißerfolg. Die Stadt, in der nur leichte Salonmusik gefiel und ein Sensationsvirtuose den anderen ablöste, war noch nicht reif für Robert Schumann.

Doch eine neue Zeit bereitete sich vor. Es kam das 48er Jahr. Die italienische Oper wurde aus Wien verjagt und auch aus den Konzerten verschwanden allmählich die beliebten italienischen Arien und Bravourstücke. Der neue Dirigent der Gesellschaftskonzerte, Joseph Hellmesberger, bemühte sich, die lebenden deutschen Komponisten dem Wiener Publikum näher zu

[35] Original im Besitze der Gesellschaft der Musikfreunde, Wien.

[36] Joseph Hellmesberger (Vater), 1828—1893, der spätere artistische Direktor der Gesellschaft der Musikfreunde, welcher als erster Schumanns Werke in diesen Konzerten aufführte.

[37] Es handelt sich um die Aufführung von Schumanns Klavierquintett, bei der außer Josef H. auch dessen Bruder Georg — gleichfalls ein hervorragender Geiger — mitgewirkt hatte.

[38] Der Vater von Joseph und Georg H., Georg H. sen. (1800—1873), war Violinprofessor am Konservatorium, Lehrer seiner Söhne, Joachims usw.

[39] 5. Jänner 1847.

[40] Grillparzer hatte Clara Wieck schon bei ihrem ersten Wiener Aufenthalt in einem Gedicht besungen.

bringen und ſo kamen mehr und mehr auch Schumanns Werke zu Gehör. Als Zeichen dieſes Umſchwungs iſt die 1853 erfolgte Ernennung Schumanns zum Ehrenmitglied der Geſellſchaft der Muſikfreunde zu werten, die der Meiſter mit folgendem Schreiben beantwortet,[41] in dem noch leiſe die Verſtimmung über die ihm in Wien zuteil gewordene Behandlung nachklingt:

Der verehrlichen Direction der
Geſellſchaft der Muſikfreunde
des öſterreichiſchen Kaiſerſtaates

ſagt der Unterzeichnete ſeinen verbindlichſten Dank für die erwieſene Auszeichnung, die ihn um ſo mehr freut, als er dadurch zu ſeiner Frau, der ſchon früher die gleiche Ehrenbezeugung zu Theil ward, in ein neues collegialiſches Verhältnis tritt. Wir bitten beide um fortgeſetztes geneigtes Wohlwollen.

Einer verehrlichen Direction ergebenſter

Düſſeldorf Robert Schumann

den 24ſten Januar 1853

# Auguſt Reuß.

Zu ſeinem ſechzigſten Geburtstag.

Von Anton Würz, München.

In dieſem Monat, genauer: am ſechſten März wird Auguſt Reuß ſechzig Jahre alt. Es iſt wohl kaum einer unter den Leſern dieſer Zeitſchrift, dem der Name dieſes Künſtlers nicht bekannt und über das bloße Bekanntſein hinaus teuer iſt. Denn Reuß gehört heute zu der nicht eben beſonders zahlreichen Gruppe von Tondichtern, die, niemals der Scheinſchönheit einer Mode untertan, ſtets der eigenen Kraft vertrauend und im unverrückten Glauben an die ſeeliſche Macht der Muſik ihr Lebenswerk geſchaffen haben. Kurz — er iſt ſeinem ganzen Weſen nach ein durch und durch deutſcher Künſtler, ein bis in die letzte Faſer deutſcher Menſch, und gerade darum dem Kulturkreis nahe, der die Leſerſchaft dieſer Zeitſchrift bildet.

Der ſechzigſte Geburtstag eines Künſtlers wird immer ein Tag der Rückſchau ſein: für ihn ſelbſt ſowohl, der von dieſem Lebenspunkte aus in ſtiller Stunde überdenkt und wägt, was hinter ihm liegt an Geſchaffenem und an Erkenntniſſen, wie für jene, die aus der Reihe ſeiner vollendeten Werke und aus ſeinem Lebenslauf das Innerſte ſeiner Perſönlichkeit zu erfaſſen trachten. Und ſo ſtellt ſich uns alſo heute auch die Lebens- und Werk-Geſchichte von Auguſt Reuß vor Augen. Kein wildbewegter Lebensgang zieht vorüber. Ein paar Daten genügen zur Skizzierung ſeiner äußeren Biographie: 1871 wird er als Sohn eines Bahnbauunternehmers aus Unterfranken in Liliendorf bei Znaim (in Mähren) geboren. Der Vater iſt muſikaliſch gut gebildet, der Großvater war Lehrer und Organiſt in Würzburg. So fehlt es nicht an einer Grund-, an einer Urbeziehung zur Muſik; aber dem Heranwachſenden, dem der Vater früh durch den Tod entriſſen wird, iſt es durch den Druck äußerer Umſtände lange verſagt, die Muſik zum Lebensberuf zu wählen. Es fehlt ihm Jahre hindurch die rechte Führung in muſikaliſchen Dingen. Die Kompoſitionslehre von A. B. Marx gibt dem Autodidakten zeitweiſe Stütze. Er beginnt zu komponieren, wird ſogar aufgeführt, bis endlich einer jener ſcheinbaren Zufälle, die das menſchliche Leben leiten, ihn aus allen Wirren befreit: er kommt als 28jähriger zu Ludwig Thuille nach München, und nun, bei dem ſeiner Weſensart gemäßen Lehrer, ringt er ſich in mehrjährigem Studium zu vollem künſtleriſchen Können

[41] Dieſer im Beſitz der Geſellſchaft der Muſikfreunde befindliche Brief wurde in der „Geſchichte der K. K. Geſellſchaft der Muſikfreunde" fakſimiliert. Da er jedoch in der Schumann-Literatur noch wenig Beachtung fand, ſoll er unſere Darſtellung beſchließen.

durch. Dann verſucht er ſich als Theaterkapellmeiſter, muß aber dieſem Beruf bald wegen Erkrankung entſagen und lebt nun — ſeit 1907 — faſt ohne Unterbrechung in München, lange Zeit als freier ſchaffender Künſtler, ſpäter auch als Kompoſitionslehrer, und iſt jetzt, ſeit einigen Jahren, auch als Mitdirektor der Trappſchen Privat-Muſikſchule und als Profeſſor an der Staatlichen Akademie der Tonkunſt tätig.

Abſeits der großen Heerſtraße des äußerlich bewegten Lebens bringt Auguſt Reuß ſeine Tage hin — Werk um Werk entſteht in all dieſen Jahren, und es iſt eine Fülle köſtlicher, edelſter Muſik, die wir dem zur Meiſterſchaft gereiften Künſtler verdanken. Wir wollen hier nicht trocken aufzählen, was alles aus ſeiner ſtillen Werkſtatt an die Öffentlichkeit gekommen iſt. Nur auf einiges Beſondere, Charakteriſtiſche und auf die Eigenart der Reußſchen Kunſt ſei hier hingewieſen.

Entſcheidend für die Erfaſſung ſeines Weſens iſt die Erkenntnis der inneren Kräfte, aus denen ſeine Kunſt erwächſt. Es beſteht bei Reuß ſtets ein enger Zuſammenhang zwiſchen ſeinen ſeeliſchen Erlebniſſen und ſeinen Werken. Nicht bloß formale Spielerei iſt ihm die Muſik, ſondern Mittel, etwas im Innerſten Erfühltes, Erlittenes auszudrücken. Alles rein „Artiſtiſche" iſt ihm fremd, er lehnt es nicht nur als Schaffender ab, ſondern auch als Betrachter aller Muſik, die in neuerer Zeit geſchaffen wurde. Weiß man nun, daß ihm Muſik nur dann eine wahre Kunſt iſt, wenn ſie, wie er ſelbſt ſagt, „den Zuſammenhang mit dem Göttlichen ſucht, Künderin des Seelenlebens iſt", dann wiſſen wir auch, daß wir einem ſolchen Künſtler rückhaltlos vertrauen dürfen. Und es iſt in der Tat eine der beglückendſten Eigenſchaften der Reußſchen Muſik, daß man immer in ihr die reine tiefe Empfindung, die ihren Schöpfer beſeelte, ſpürt, daß man vor jedem Werke fühlt: hier iſt Muſik des Herzens, hier herrſcht nicht ein innerlich leerer Konſtruktionswille; hier iſt Muſik der Heimat, keine Allerweltstonkunſt; hier ſpricht ein Künſtler, dem nichts fremd, nichts verſchloſſen iſt, der die Tragik wie die Heiterkeit des Lebens kennt, der lachen und weinen, der oft ſehnſüchtig und oft auch wunſchlos träumen kann.

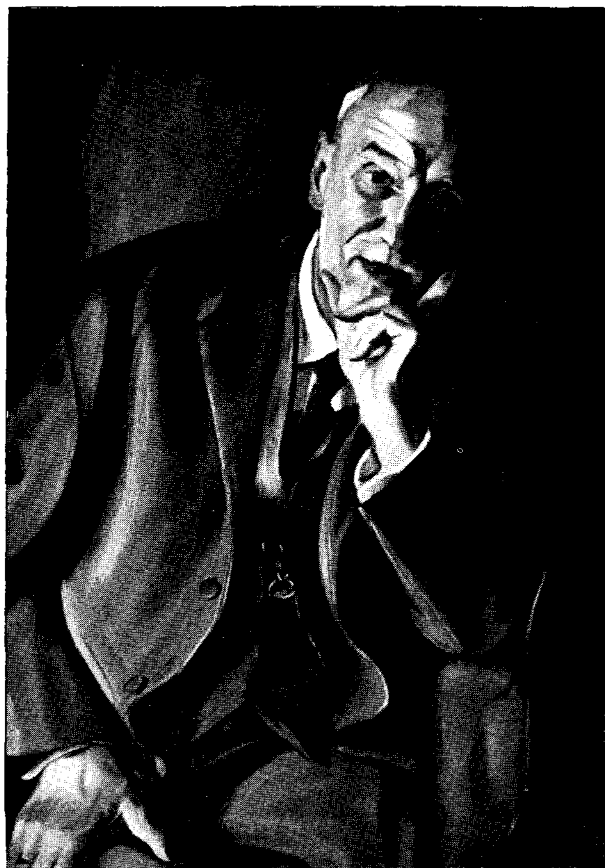
Reuß hat faſt alle Kompoſitionsgattungen um wertvolle Schöpfungen bereichert. Er hat — in früheren Jahren — intereſſante ſinfoniſche Dichtungen („Judith", Prolog zu „Tor und Tod" von Hofmannthal u. a.) und auch eine heitere Oper „Herzog Philipps Brautfahrt" (uraufgeführt in Graz 1909) geſchrieben. Sein ureigenſtes Gebiet aber iſt die Kammermuſik und das Lied geworden. Da gelang ihm vieles, das zum Beſten zu zählen iſt, was unſere Zeit hervorgebracht hat. Namentlich ſehr viele ſeiner Lieder gehören zum meiſterlichſt Geformten, zum feinſt Empfundenen, was man neben Pfitzners Liedern im Bereich der neueren Geſangslyrik zu finden vermag. Man wird Liederreihen, wie die opera 28, 36 und 44, um nur wenige Beiſpiele zu nennen, nicht mehr im eigenen ſeeliſchen Beſitz miſſen können, wenn man ſie einmal kennen gelernt hat. Ähnlich ergeht es einem mit den Kammermuſikwerken: mit dem prächtigen, frühen Variationenzyklus „Landſommertage" (op. 22), mit der außerordentlich phantaſievollen „romantiſchen" Violinſonate (op. 35), mit den beiden Streichquartetten (op. 25 und 31), mit dem Klaviertrio (op. 30) und mit dem Bläſeroktett (op. 37). Im letzten Jahrzehnt endlich ſchenkte uns Reuß auch wieder einige größere Werke, in denen techniſche Meiſterſchaft und Kraft der Expreſſion, Wollen und Vollbringen prachtvoll zuſammenſtimmen: das imponierende, kraftvolle Klavierkonzert (op. 48), die ungemein anmutige Sommeridylle (op. 39), eine Schöpfung von bezwingendem Stimmungsreiz, voll echter Naturpoeſie, durch das die Behauptung vom „Vergrübelten" der Reuß'ſchen Muſik ebenſo widerlegt wird wie durch die helle heitere Serenade für Violine und Orcheſter (op. 41). Neuerdings hat ſich der Meiſter auch wieder mit der Chorkompoſition befaßt, und mit einem ſehr reizvollen Ballett, „Glasbläſer und Dogareſſa", gelang es ihm, ſich von neuem die Bühne zu erobern.

Wir brechen hier ab. Noch läßt ſich ja kein endgültiges Wort über einen Künſtler ſprechen, der noch volle Schaffenskraft ſein eigen nennt. Nur eine kurze Rückſchau auf ein reiches Leben ſollte hier verſucht werden. Eines aber iſt gewiß: wenn man heute die Namen der Beſten aufzählen will, die im nun vergehenden erſten Drittel des zwanzigſten Jahrhunderts



Karl Grunsky

Geboren am 5. März 1871



Karl Söhle

Geboren 1. März 1861

Nach einem Ölbilde von Paul Oberhoff

als Schaffende für die Reinheit und Schönheit deutscher Musik gewirkt haben, muß August Reuß mit unter den Ersten genannt werden. Und hoffen wir, daß der Sechzigjährige noch viele Werke ersinnen und erdichten möge, denen gleich, die uns bis jetzt ein teuerer, unverlierbarer Besitz geworden sind.

# Die Stellung deutscher Jugend zur Musik.

Auf Grund einer Umfrage in einer Berliner Schule.

Von Alfred Heuß, Gaschwitz b. Leipzig.

Wichtige Einblicke in das Verhältnis heutiger großstädtischer Schuljugend und vor allem zur Musik, und zwar von Jungens von 10—20 Jahren, verschafft ein Aufsatz von Dr. W. D. Hartmann (Pseudonym für einen Berliner Komponisten und Schulmann) in Nr. 10 des Berliner „Funk-Expreß". Der Verfasser stützt sich auf das Antwort-Material von vierhundert Schülern in einer Berliner höheren Schule und ist selber über das Ergebnis geradezu erschrocken. Denn es ergibt sich folgendes Bild: Geliebt wird einzig Schlager- und Tanzmusik (von jüngeren Schülern auch etwa Märsche), die ernste Musik hingegen, vor allem Kammermusik, wird geradezu verachtet, so daß sogar so etwas wie Witze über sie gerissen werden. Moderne Musik gilt weit höher (75%) als klassische, wobei unter ersterer aber fast nur Jazz und Songs (Jonny, Dreigroschenoper vor allem) zu verstehen ist. Entschieden abgelehnt werden Hindemith und Schönberg („sie sind uns unverständlich").

Wir führen zur Verlebendigung einige Stimmen an, den Satz des Verfassers vorausschikkend: „Unter den 400 Aufsätzen sind kaum 10, in denen es nicht heißt: Am liebsten höre ich Tanzmusik, Unterhaltungsmusik und Schallplatten."

Ein 15jähriger: Für die Jugend sind Schlager sehr angebracht.

Ein weiterer: Das Schönste ist die Tanzmusik. Aber nachmittags gibt es oft Sonaten, Mozartstücke und sonstige d-molle, die sehr langweilig sind." Der Ausdruck „d-molle" sei für ernste Musik da und dort geflügeltes Wort geworden. „Schon wieder d-molle."

Ein anderer Gleichaltriger: Dagegen schalte ich bestimmt aus, wenn ich Sachen von Beethoven oder Mozart höre. Die Zeit ist heute sehr ernst, und wenn man dann noch derartige Musik zu hören bekommt, so bietet das sicher keine Zerstreuung. (!)

Ein weiterer: Wir haben nicht die Sammlung dafür (für Kammermusik); sie wirkt ermüdend. — Natürlich herrscht, vor allem bei den ganz jungen Schülern, stärkste Sportbegeisterung, also große Vorliebe für Sportberichte und Kampfübertragungen.

Doch genug, schon zu viel Einzelheiten. Unter den 400 Antworten befand sich allem nach nicht eine einzige, die — wir stehen doch einer Anzahl fast erwachsener junger Menschen gegenüber — auf ein tieferes Verhältnis zu ernster Musik schließen ließe, so daß selbst der Verfasser über die geistige Verfassung dieser Jugend das Urteil fällen muß, sie zeuge „offenbar doch von einer starken Oberflächlichkeit". Wir sagen sogar, das Ergebnis ist einfach furchtbar; das letzte Jahrzehnt hat sich in einer Weise ausgewirkt, die selbst pessimistische Befürchtungen übersteigt. Das Lied, das Volkslied, spielt überhaupt keine Rolle, und wird das ganze Ergebnis in Zusammenhang mit dem heutigen Schulmusik-Unterricht gebracht, der ja gerade auch auf das Verständnis echter Musik hinzielte, so müßte angenommen werden, daß all diese Bestrebungen ein Schlag ins Wasser gewesen sind. Welche Jugend, die jede Beschäftigung mit ernster Kunst als „ermüdend" ansieht und die gerade so spricht und urteilt wie ein abgearbeiteter Geschäftsmann, der abends nur noch Eines kennt: „Zerstreuung".

Der einzige Trost kann darin gefunden werden, daß Berlin nicht Deutschland ist, die ausgeprägtesten Großstadtverhältnisse nicht zur alleinigen Richtschnur genommen werden können, weiterhin vielleicht noch, daß, wie der Verfasser schreibt, bei den älteren Schülern immerhin ein „deutliches Erwachen ernsterer Interessen bemerkt werden könne". Nur ist leider nicht einzusehen, daß aus einer so ausgesprochenen Oberflächlichkeit sich „Tiefe" entwickeln

könne. Das Urteil ernſter Schulmänner beſtätigt die Beobachtung, daß ein größerer Teil unſerer Jugend bei aller modernen Aufgewecktheit ſeeliſch flach iſt und ſich tieferen Fragen abgeneigt zeigt.

Es iſt aber noch ein anderes: Gerade auch dieſe Umfrage zeigt, daß der jetzige Rundfunk die Mittel zu einer Verflachung der Jugend bietet, für die wir heute geradezu erſchauernd die Beweiſe in der Hand haben. Noch vor vier, ja ſogar drei Jahren ſtand der Deutſche Rundfunk auf einer ganz anderen kulturellen Höhe. Heute aber überwiegen ſeine ſchlechten, ein höheres geiſtig-ſeeliſches Leben zerſtörenden Seiten die guten, aufbauenden ganz beträchtlich. Und hierüber, über den kulturellen Niedergang der deutſchen Sender, ſoll in Bälde ausführlich die Rede ſein. Es iſt hohe Zeit, daß irgenwie Abhilfe geſchaffen wird, gerade auch im Hinblick auf die völlig profanierte Muſik.

# Der Muſikerdichter Karl Söhle 70 Jahre alt!*)

Von Paul Bülow, Lübeck.

Es war ein mühſalreicher und doch von glückhaftem Segen überſchimmerter Lebensweg, den der nunmehr 70jährige Söhle vom erlebnisſtarken Idyll ſeiner Heidewelt bis zur ſächſiſchen Hauptſtadt zurücklegte. Da lacht ihm nun in ſeinem Dresdener Heim am Morgen ſeines Jubeltages die Lenzſonne durchs Fenſter und zaubert dem Dichter im Glanze ihrer Strahlen erinnerungsumwobene Tage aus ſeines Daſeins Frühling vor die Seele. Dann nahen ihm bei ſolch beſchaulichem Verweilen im Garten der Erinnerung all die lieben und unvergeßlichen Geſtalten ſeiner Heidewelt, die er vor drei Jahrzehnten zum erſtenmal durch den Band ſeiner „Muſikantengeſchichten" ſchreiten ließ. Mit dem Blick dankergriffener Liebe wird er ſeinen Karl Berkebuſch umfangen, den Helden, den er um Höchſtes im Reiche Frau Muſikas ringen läßt, dem er eignes Leid und eigne Kämpfe in die Seele legte. Da grüßt ihn auch der junge Sebaſtian Bach auf ſeiner Wanderſchaft nach Lübeck zum weithin berühmten Meiſter Buxtehude. Mit ſchmunzelndem Lächeln wird er ſeinen Romanband vom „Verdorbenen Muſikanten" durchblättern und bekennen: „Das war ich, und das bin ich auch noch: der Frohgeſell, dem die Muſik allzeit der liebſte und treueſte Lebenskamerad geblieben, der Dichter, der ſich in ſeinem ſtillen Winkel eine Welt der Schönheit erſchuf und in ſeinen Büchern mit einem Lied auf den Lippen zu den Menſchen ſprach!" In Dur und Moll tönt's uns aus Söhles poetiſcher Lebensernte entgegen, aber immer bleibt's eine geſunde Labſal, eine tiefſinnige Bereicherung für unſer Gemüt, wenn wir den blühenden Akkorden aus der Bücherreihe Karl Söhles lauſchen. Habe Dank, Meiſter Söhle, für die Gaben deiner emſig ſchaffenden Feder! Dies aber ſei unſer Gruß und Glückwunſch zum Feſte des 70. Geburtstages am 1. März: Möge ein freundlicher Sonnenſchein dir die Gipfelhöhe des Lebens überſegnen. Dein Werk aber möge auch weiterhin treuen und empfänglichen Herzen begegnen. Laß uns auch nicht zu lange warten, um das zu erlauſchen, was der Abendſonnenglanz dieſes Feiertages dir in die Seele raunt.

# Das neue Violoncello.**)

Eine Muſikantengeſchichte von Karl Söhle, Dresden.

Seit dem Nachmittagskaffee ſchneit es gleichmäßig ſo fort. Und dieſe Düſternis! Keinen Sonnenſtrahl hatten die tief herabhängenden, bleigrauen Wolken durchgelaſſen, und das ſchon alle die Tage durch, über eine Woche. Schon um drei mußten die Lampen angezündet werden. Und immer die gleiche, tiefmitternächtliche, feuchtkühle Stille draußen. An der Straße im

*) Eine ausführliche Schilderung des Schaffenswerkes Söhles iſt vom gleichen Verfaſſer im Aprilheft 1928 der „ZFM." veröffentlicht.

**) Mit gütiger Genehmigung von Autor und Verleger aus „Karl Söhle, Muſikanten-Geſchichten", L. Staackmann Verlag, Leipzig.

dichten Schnee die verſtreuten Katen, Scheunen, Schuppen, als wären ſie katzenſacht an ihren Platz geſchlichen, und ſchon halb im Schlafdämmer, mit angehaltenem Atem lauſchen alle die Giebel auf das Fallen der weißen Flocken.

Beim Amtsgerichtsrat Krahnold brennt heute im „Saal“ feſtlich mit ſämtlichen Kerzen der Kronleuchter. Weithin ſtrahlt der Lichtſchein, denn des Amtsgerichtsrates ſtattliche Dienſtwohnung liegt außerhalb des Ortes frei auf einer Anhöhe vorm Walde. Die ganze Anlage, der große Gemüſegarten, Hof, Scheune und Wirtſchaftsſchuppen — alles verrät weisliche Bedachtnahme auf ein kindergeſegnetes, ländlich patriarchaliſches Familienweſen. Jedoch Amtsgerichtsrat Krahnold iſt Junggeſelle geblieben, und außer ihm wohnt nur noch Doris, ſeine Wirtſchafterin, mit in dem großen Hauſe.

Der brennende Kronleuchter hat was zu bedeuten, allerdings: es iſt Sonnabend, und da hat Amtsgerichtsrat Krahnold ſeine regelmäßige Wochenmuſik. Jedes Kind im Orte weiß dies nachgerade. Man iſt's gewohnt ſchon ſeit vielen Jahren und kümmert ſich nicht mehr darum. Höchſtens in neu herverſetzten Beamtenfamilien ſchütteln ſie den Kopf und wundern ſich, mit was für Leuten der Amtsgerichtsrat verkehre an dieſen merkwürdigen Abenden, es ſei ein Skandal für einen Mann in einer ſo hochangeſehenen Stellung.

Ja, die Muſik! Die Muſik iſt des Amtsgerichtsrates Paſſion, und daß er ſchließlich dennoch mutlos bei den Pandekten hocken blieb, als er ſeinerzeit umſatteln wollte und lange ſchwankte, das, wahrhaftig, bleibt ihm der größte Kummer ſeines Lebens. „Na, die paar Jahre halt noch aus,“ weiß er ſich immerhin zu tröſten, „Dienſtalter ja ſchließlich, Penſionierung und zu Ende iſt damit die Sklaverei: ungeſtört kannſt du dann immer am Klaviere feſt ſitzen.“ —

Wohl eine halbe Stunde iſt der Amtsgerichtsrat, die Hände auf dem Rücken, unabläſſig hin und her gewandelt. Nun bleibt er, in die brennenden Kerzen des Kronleuchters hinaufblikkend, mitten im Saale ſtehen. Ganz eigen unternehmungsluſtig ſieht er heute aus. So ſonderbar verträumt und melancholiſch iſt ſein Blick. Sehr im Widerſpruch zu den vielen ſchalkiſchen Zwinkerfalten um die Augen, zumal um das etwas verkniffene linke Auge, in dem unregelmäßigen und glatt raſierten Geſichte. Scharf hebt ſich das ungeſcheitelte ſilberweiße Haupthaar ab von der ſtrotzend geſunden Geſichtsfarbe.

„Donnerwetter, ſchon halb durch, und ſie kommen immer noch nicht!“ Und ans Fenſter tritt der alte Herr. Der Flockenwirbel draußen iſt noch wilder, noch ungeſtümer geworden. Wie fortwährend Flöckchen ſich neugierig an die warmen Scheiben verirren, kläglich ſchmelzen und haſtig in ringelnder Bahn hinuntergleiten und immerfort neue Ringelkanälchen nachkommen, immerfort, das zieht ſeine Aufmerkſamkeit für eine Weile auf ſich. Nicht ohne Anſtrengung ſchwingt er ſich nun mit der rechten Sitzhälfte aufs Fenſterbrett hinauf.

Welche Gemütlichkeit im großen Zimmer, dem „Saal“, in reſpektvoller Unterſcheidung von den herkömmlichen „beſten Stuben“! Die Empiremöbel von Mahagoni, koſtbare alte Erbſtücke: Der großmächtige Sekretär mit ſeinen Säulen, vergoldeten Kapitellen, Pilaſtern und der aufgeſetzten kleinen Akropolis, über den öffentlichen und geheimen Schubfächern. Der hohe und ſchmale Standſpiegel, gekrönt von einer goldenen Lyra. Das gewaltige Familienſofa, anzuſchauen ſchier wie ein kleines gemütliches thüringiſches Fürſtentum. Und um den runden Sofatiſch herum die maſſiven Polſterſtühle. Auf der kühn geſchweiften und meſſingbeſchlagenen Kommode mit Greifenfüßen ſteht eine alte Standuhr, in ihrer Form nach dem Triumphbogen des Kaiſers Konſtantin, zierlich in Alabaſter, und ſie flüſtert hohl und greiſenhaft längſt vergeſſene Großvatergeſchichten. Und der rieſige Dreimänner-Ofen, er ſpendet behagliche Wärme. Unter den weißen Kacheln, auf dem gußeiſernen Feuerkaſten das alte, ſpringende Sachſenroß. Luſtiges Kniſtern darinnen, und heller Schein fällt, den Torfkaſten unruhig beflackernd, gradaus auf die friedſame hellblaue Tapete: in ihre faſt erloſchenen Nelkenſträuße kommt Leben und Munterkeit. Komponiſtenbilder, vergilbte Stiche, ſchauen rings von den Wänden herab. Der ſterbende Mozart, ſchnell noch einen Takt Requiem ſchreibend, Joſeph Haydn auf der Überfahrt nach England, bei ſchwerem Gewitter; Robert Schumann, wie er in tiefem Sinnen das Haupt ſtützt; und der blonde und blauäugige Johannes Brahms. Angelweit offen ſtehen

beide Türen des Notenschrankes. Die Unordnung darin sollte Doris nur sehen, die gestrenge Hausmeisterin. Wie auf der Roßbacher Landstraße nach der Schlacht, so sieht es auf den Brettern aus. Die Bratschenstimme zum Schumannschen Quintett war vorhin nicht zu finden gewesen und der cholerische alte Herr — er hatte blindwütig vom langen Suchen, schließlich alles im Schranke um und um gekehrt. Endlich war sie aber zum Vorschein gekommen, und so konnte er sämtliche Stimmen in vollkommener Ordnung auf den beiden Doppelpulten neben dem Flügel auflegen.

Vom Fenster her schallt ein derber Fluch, und in bösartigen Rhythmen macht der Amtsgerichtsrat an den Fensterscheiben seinem Warteärger Luft.

Wupp ist er plötzlich abgesprungen, mit so mächtigem Bums: der alte weißmäulige Quick am Ofen, wo er, alle Viere weit von sich streckend, geruht hatte, der fährt erschrocken hoch, und er weiß nicht, was er von seinem Herrn denken soll. „Donnerwetter, Doris — Dortchen, in fünf Minuten ist's Glock sieben, und noch läßt keiner 'was von sich hören!"

Die Gerufene erscheint im Türrahmen, sie verschwindet aber gleich wieder und mit einem heiseren, ingrimmigen „Hm"! Im Eßzimmer nebenan ist sie gerade beschäftigt, den Tisch zu decken. Jedes Geschirrstück erhält einen derben Puff mit an seinen Platz. Ja, am liebsten schmisse sie wohl die Gläser, die Teller kurzerhand „an'n Stänner". Hastig und buffig fahren ihre, mit langen Müffchen bezogenen Arme heraus aus den Falten des lilafarbenen Seelenwärmers. Von ihrem Standpunkt hat Doris ja auch vollkommen recht, sehr böse heute zu sein. Überhaupt, das viele Klavierklimpern ihres Herrn hat ihr von vornherein schon Kummer genug im Leben bereitet. Aber daß es immer schlimmer damit wurde, daran sind allein die heute erwarteten Gäste schuld, die schändlichen Verführer, nach ihrer Meinung. O, diese Musikanten, diese Musikabende! Schändlich! „Ick heww nahsten ümmer 'n 'halwen Dag tau schruppen und rein tau maken un de leeren Buddel rut tau sleppen. Wohrhaftig, tau slapen kam ick nich vör Klock veier, bet so lang' wohrt et henn, dat Bum, Bum, Tschingtsching."

Wiederum erscheint Doris in der halbgeöffneten Tür. Sie betrachtet giftigen Blickes den Kronleuchter, ach, und dem guten Amtsgerichtsrat, dem wird's schwül ums Herz. „Na, dat ward hüt' leeg (schlimm)! Wo glatt hat hei sick makt, den brunen Kledrock un wohrhaftig ok sine rode Weste hat hei an: au, wenn hei de an hat —?!

Worüber sie sich seit mittag unaufhörlich den Kopf zerbrach und was ihr schwere Sorgen machte, das war dies: Eine großmächtige schwarze Kiste, unten war sie bauchig weit und oben war's beinah wie ein menschlicher Hals und Kopf, die hatte Frachtfuhrmann Lühr von der Bahnstation mitgebracht. Als er mittags damit ankam, mußte er den sonderbaren Kasten gleich selber ins Schlafzimmer des Herrn schaffen. Heimlichkeiten also. „Un hei, hei — woll twintigmal is hei in de kolle Kamer wippt, un den ollen Kasten, den hat hei glieks upmakt. Och, un wo hat hei sick dabi högt! Och, un tut't hat't dunn öfters, deip un dump, liek so as 'n Baßblasding. Herr, du meine Güte, nu will hei ja woll dat Blasen ok noch anfangen! Ha, so'n Mus'kant, 't is ne wohre Schann, un dat ganze Dörp lacht ja ok da äwer!"

Der Amtsgerichtsrat hat währenddem für eine Weile Ablenkung gefunden. Das gestern von ihm selber neuaufgezogene kleine Es des schon recht ausgemergelten Flügels steht zu tief. Und als er die Sache in Ordnung gebracht und gerade den Schlüssel befriedigt abziehen will, da klingelt's heftig. „Doris, sie kommen, laufen Sie, fix, schnell, machen Sie auf!"

Aber schneller als die brummige Alte ist Krahnold selber hinausgeeilt. „Donnerwetter, so spät! Was, und nur Sie beiden? Nein, ich sag', auf Musikanten ist kein Verlaß! Einen so lange warten zu lassen, an solchem wichtigen Abend, Sie wissen doch —?"

„Gu'n Abend, gu'n Abend, entschuldigen Se man, Herr Amtsgerichtsrat!"

"Guten Abend, Herr Stengel."

„Herrgott, 'n Wetter! So'n Snee haben wir lange nich gehabt. Och, un stockdüster is's dabei. Is ja nich mehr durchzukommen, och, un 'n natten Fuß hab' ich gekriegt, auf'm Damm, an der Waschbank."

Erneutes Trampeln, Prusten, Schneeabschütteln.

„Blaff, blaff, blaff —"

„Quick, kusch dich! — Sagen Sie, aber was wollen wir denn ohne die Bratsche anfangen, Herr Stengel, wo haben Sie denn den Postverwalter, er ist wohl gar im Schnee steckengeblieben?"

„Nä, Herr Amtsgerichtsrat, er nich, aberst, hä, seine Post. Wir wollten 'n äben abholen. Er schimpfte un sagte, er käm später nach und wir sollten man anfangen un erst 'n büschen Trio spielen, un zu's Quintett käm er sicher, un wenn auch seine ganze olle Post daum zu Grunne gehn müßte."

„Na, hören Sie, das wird 'n Abend werden! Es ist da, freilich."

„Ich muß es sehen," ruft, den Amtsgerichtsrat und Stengel, den Kapellmeister der Dorfmusik, stürmisch ins Zimmer drängend, der junge Medizinstudent Fritz Hellwig.

Obschon Stengel der notgedrungen angestammte Primgeiger, spielt trotzdem Fritz Hellwig jetzt immer Violine primo, wenn er dabei ist, und die Ferien in seinem Heimatsorte verbringt. Hatte er doch im letzten Semester wieder von neuem Violinstunden genommen, beim berühmten Bontemps, dem städtischen Musikdirektor in Göttingen. Als der Amtsgerichtsrat darauf bestand, Fritz Hellwig solle die erste Geige übernehmen, immer, wenn er da sei, da hatte Stengel sich allerdings tief gekränkt gefühlt. Er wolle nicht mehr mittun, hatte er im ersten Zorn erklärt, aber er hatte sich nachträglich besonnen: das schöne Bier immer und das Essen und die Ehre —.

„Hören Sie meinen Plan," raunt der Amtsgerichtsrat seinen Gästen zu, als die Besichtigung zu Ende und alle drei in großer Befriedigung aus der Kammer wieder ins Zimmer treten. „Ich hab' ihn erst um acht herbestellt. Heute nacht spielen wir ja sowieso durch. Pst, aber vorsichtig, ihm nichts verraten, er darf nichts ahnen. So machen wir's: erst ärgern wir ihn auf alle mögliche Weise, wir loben Wagner und wir mäkeln immerzu an seiner alten Schnarre herum, bis er in Wut kommt. Das weiß ich: kein rechter Musikant läßt sein Instrument beleidigen, sei's auch noch so miserabel. Das große D-dur-Trio von Beethoven, Herr Hellwig, hören Sie, das spielen wir mit ihm, das Geistertrio. Und gleich an seinem ersten Solo lassen wir die Mine platzen. Die Katastrophe, der große Moment. Doris soll natürlich vorher Wein hereinbringen: Herr Stengel, Sie schenken wohl ein —"

„Rrrrrr, blaff, blaff, blaff —"

„Pfui, kusch dich, Quick! Gott sei Dank, da kommt der Postverwalter, ich kenn' ihn am Tritt."

Alles eilt hinaus. Schon in der offenen Haustür wird der Postverwalter eingeweiht.

„Ha, puh, erst verpusten. Herrliche Idee, Herr Amtsgerichtsrat. Konnt' beim besten Willen nicht früher kommen. Stengel, nehmen Se mir meine Böhmin ab, schnell raus mit ihr aus dem nassen Futteral. Statt um fünfe ist sie um sieben gekommen, meine Post, und ein ganz verklahmter Hermannsburger Missionar saß darin, dem alten, buckeligen Schneider Olferman sein Schwestertochtersohn. Stecken geblieben war se, oben bei der Sandkuhle, hinterm Steinsink. Bis an die Knie geht der Schnee ja beinah. Wenn er man — Herr Justus — erst lebendig hier wäre. Er hat den weitesten Weg. Lieber Gott, wenn morgen der Schneepflug ausbleibt, kommt meine Post noch zwei Stunden später."

Gerade will man die Haustür zuwerfen, da ruft's vom Zaune her: „Halt, offen lassen, ich bin's! Gottverdammtes Pech — das hat gerade noch gefehlt — hin, alle, unheilbar kaputt — 'n schöner Schreck — Herrgott, und 'n Krach, blitzen tat mir's vor den Augen. An einer alten Eiche muß es passiert sein — angerannt bin ich Unglücksmensch!"

„Hahaha, macht nichts, geht so auch, schad't dem alten Kasten nichts!"

„Was, so'n Benehmen, sind die jetzt schon bezecht und haben alles ausgetrunken? Machen die verkehrte Welt heut' abend? Und mich — mich bestellt man so spät erst her? Mein Gott, was ist denn los, sämtliche Kerzen im Kronleuchter brennen?"

„Weisen Se mal her Ihren ollen Wimmerkasten, ob noch 'ne Torfschaufel daraus zu machen ist," schnarrt Stengel. Verächtlich blickt Herr Justus den Stengel an und schweigt.

„Kurios, noch nichts getrunken haben sie, sie haben auch noch nicht geraucht, und auf dem Sofatisch ist noch die schönste Ordnung?"

Fritz Hellwig hat unterdessen Herrn Justussens Cello aus dem Wachstuchfutteral hervorgeholt. Wahrhaftig, es hat einen klaffenden Sprung weggekriegt, von oben bis unten, durch das linke F-Loch zieht er sich hin!

„Wa — was, darüber lachen sie noch? Bande! Und auch der Amtsgerichtsrat, er lacht, da hört doch alles auf!"

„Herr Justus, wir sind uns jetzt alle darüber einig: Wagner ist wahrhaftig der größte Komponist des Jahrhunderts —"

„Er ist größer als Beethoven —"

„Er ist überhaupt der größte Komponist aller Zeiten —"

„Sie müssen den ‚Tristan' man erst so Male sechs gehört haben, da werden Sie's uns schon glauben."

„Schnell, Herr Justus, streichen Se mal über," ruft der Postverwalter, das A auf dem Flügel antupfend.

„Da bün ich doch neugierig auf, ob noch'n Ton rauskommt?"

„Pfui, scheußlich, als wenn in der Orgel der Wind ausgeht."

„Ja, aber, meine Herren, was hilft's," sagt endlich der Amtsgerichtsrat, „was sollen wir denn anfangen, ohne unsern guten Herrn Justus können wir uns doch begraben lassen. Kommen Sie, Herr Justus, hier: Ihre Stimme, versuchen Sie's, so gut es gehn will. Herr Hellwig, tun Sie mir den Gefallen. Das Geistertrio von Beethoven, wir haben's ewig nicht gespielt. Das Quintett, meine Herren, spielen wir nachher."

Gesenkten Hauptes schaut Herr Justus lange, lange sein ruiniertes Instrument an. Endlich seufzt er tief, und er fängt an, den Bogen aus Leibeskräften mit Kolophonium zu bestreichen. Währenddem hat Fritz Hellwig seine vielbewunderte Hunderttalergeige von Otto in Ludwigslust glockenrein in Stimmung gesetzt.

„Fertig! Eins, zwei, drei — los!"

„N—n—nicht eilen!" zischt, pruftet, preßt und stottert der Herr Justus, als das trotzig aufbegehrende, leidenschaftliche Thema plötzlich wie sinnend stehen bleibt und in gehaltene Akkorde einlenkt. Der feurige, hinreißende Satz, er nimmt alle völlig gefangen. Erst nach der Durchführung, da, wo das Hauptthema plötzlich hervorbricht wie ein siegender Alexander, da fällt dem Amtsgerichtsrat ein: „Herrgott, wir wollten es ja gar nicht ernst meinen, aber es ist doch man gut so, um des Himmels willen an Beethoven keine Versündigung!"

Als der Satz zu Ende ist, greift Herr Justus seufzend wieder nach dem Kolophonium.

Nach einigem Nachsinnen wendet sich der Amtsgerichtsrat herum zu seinen Mitspielern. Er hat eine Idee. „Um Rubinstein schadet's ja weiter nichts," brummt er vor sich hin. „Meine Herren, ich hab' keine Lust, dies Trio fortzusetzen, was anderes, bitte, tun Sie mir den Gefallen. Das Rubinsteinsche in B-dur, bitte, hier liegen die Noten gerade!" Zugleich blinzelt er vielsagend: „Planänderung! Nun aber ohne Gnade — reizen, den Löwen, bis er brüllt." Und schon nach einigen Takten bricht der Amtsgerichtsrat ab: „Aber, Herr Justus, ich höre keinen Ton von Ihnen, haben Sie überhaupt mitgespielt?"

„Herr Justus, ziehen Se de Saiten doch man lieber über 'n Plättbrett über."

„So 'n elendes Geschnarre."

„Es klingt geradezu unanständig."

Dunkelroten Gesichtes schaut der Herr Justus sich um. Dick und blau tritt die Zornader inmitten seiner Stirn hervor. Aber der Gute, er ist so leicht kein Spielverderber, er beherrscht sich, und er schweigt beharrlich.

„Noch mal von vorn!"

„Feste streichen, Herr Justus, feste, feste, mehr Ton, forte!"

„Fortissimo!"

„Was, der Stengel wagt es, ſogar an meine Stuhllehne zu ſtupfen — nun ſchimpft's wieder von der Violine her — Kreuzhimmelhageldonnerwetter, da ſoll doch — empörend, ſo'ne Gemeinheit, man foppt mich, auf Verabredung — Komplott gegen mich —"

„Halt, Buchſtabe Paul, halt," ruft der Amtsgerichtsrat: „Herr Juſtus, Sie müſſen längſt wieder 'raus ſein, bei Buchſtabe Paul wieder an —"

„Meine Herren, ich bedanke mich beſtens," bricht nun Herr Juſtus wütend los. „Ich habe überhaupt zum letztenmal mitgeſpielt. Ich geh' meiner Wege. Ich, ich — laſſen Se mich, ich gehe, weg, weg will ich, weg!"

Während der Poſtverwalter, Stengel und Fritz Hellwig den wutſchnaubenden Herrn Juſtus umringen und an den Armen und Rockſchößen mit aller Kraft ihn feſthalten, daß er nicht entweichen kann, iſt der Amtsgerichtsrat heimlich in die Kammer geſchlichen. „Kling, kling, klung" — horch: angeriſſene Violoncelloſaiten ertönen. Näher kommt's. „Klung, kling, kling!" Prachtvoll glänzen die braunroten Zargen, glänzt die gewölbte Decke, glänzt das ebenholzene Griffbrett, der perlmutterverzierte Saitenhalter, glänzt die ſilberumſponnene dicke C-Saite!

„Mein lieber Herr Juſtus," erhebt der Amtsgerichtsrat nun feierlich ſeine Stimme. „Schon längſt wollte ich Ihnen mal eine Freude machen, ich fand aber immer keine paſſende Gelegenheit. Hier, ich bitte Sie, nehmen Sie dies neue Violoncello von mir an. Und wenn Sie darauf in Tönen Ihr Herz ausſchütten, in Freud' und Leid, mein lieber Freund, ſo gedenken Sie meiner und gedenken Sie unſerer ſchönen Wochenmuſiken, die nun ſchon ſo lange Jahre beſtehen. Dieſe Abende ſind ja unſer aller größte Freude im Leben. Ich frage Sie, meine lieben und werten Freunde und Genoſſen im Apoll, iſt's nicht ſo? Aber was wäre unſere Muſik ohne Sie, ohne Ihr Cello, mein beſter Herr Juſtus? Ein trauriges Nichts wäre ſie, eine Harmonie ohne Baß."

Alle nicken zuſtimmend, und Stengel und der Poſtverwalter brummen: „Jawoll, Herr Amtsgerichtsrat, jawoll, jawoll, das ſoll woll ſein!"

Der Amtsgerichtsrat fortfahrend: „Wo hätten wir wohl einen beſſeren Celloſpieler gefunden meilenweit herum in der ganzen Landdroſtei Lüneburg?! Ja, mein beſter Herr Juſtus, Sie ſind — Sie ſind zugleich ein idealer Künſtler und Menſch, wahrhaftig, das ſind Sie! Ein Schuft, der das nicht anerkennt! Meine Freunde, und daß ein ſolcher Mann, daß ſo ein großer Muſikus und Held — ein Held, ſag ich: in der Schlacht bei Langenſalza, Gott tröſt' uns, da hat er zum Sammeln geblaſen, als die Northeimer Küraſſiere Attacke geritten und tapfer ſich durchgehauen hatten — daß ein ſolcher Mann, ſag' ich, in der Amtsſtube hier die Bauern wegen ihres Gemeindedreckes ausfragen muß, es iſt ein Skandal! Ja auch auf dem Klappenhorn iſt unſer Freund ein großer Virtuos! Gedenket, vor König Georg V. hat er Solo geblaſen, ‚Roſe, wie biſt du ſo reizend' von Spohr. Der König hatte befohlen, von meinen Northeimer Küraſſieren will ich die Tafelmuſik. Silberne Pauken hatte er dem Regiment geſchenkt. Ja, und was wäre wohl aus unſerm Herrn Juſtus geworden — ſicherlich ein großer königlich hannöveriſcher Kammermuſikus, wenn, ja wenn's nicht anders gekommen wäre. Ha, aber ſie haben unſeren König weggejagt. Und unſere tapferen Langenſalzaer, ach, ſie hatten doch geſiegt! Aus war's nun, vorbei!"

„Als er noch jünger war und vorn Zähne hatte, meine Herren, wie oft hörten wir ihn da alle abends auf ſeinem kupfernen Klappenhorn blaſen, wie manchen ſchönen Sommerabend! In der Lindenlaube an der Kegelbahn, hinter Striepen Gaſthaus, da ſaß er immer. Heimlich ſchlich er ſich hin. Da ſaß er, und er blies, ſtundenlang, bis tief in die Nacht hinein. Aus der ‚Zauberflöte', aus'm ‚Freiſchützen' blies er und Volkslieder die Menge. Der Gute, man bloß, daß er zuweilen mal abſetzte und einen Schluck aus dem Paſtoren (Weinglas mit Schnaps) nahm — die alte Striepen brachte ihm ja immer ſtill einen hinaus. Aber wie ſagt doch Schiller: ‚Auch das Schöne muß ſterben'. Die Jahre kamen, o weh, die Zähne vorn wurden ihm wackelig, mit dem Anſatz wurde es ſchwieriger. Ich weiß, er hat ſich lange gegrämt darüber, ja, ich weiß es. Meine lieben Freunde, und darauf iſt er zuletzt, in ſeinen alten Tagen noch, ein großer Celliſt geworden. Ich will mich nicht — doch ja, ich will mich mal rühmen: auf meine Ver-

anlaſſung. Sagte ich nicht ſo zu Ihnen: Herr Juſtus, in der Auktion morgen beim Kloſterpaſtoren wird ein altes Cello verkauft, Paſtor Schwartze hat, als er noch Student war, glaub' ich, mal Stunden darauf genommen. Ich glaub', Sie kriegen's für 'n Butterbrot. Höchſtens Tiſchler Hornboſtel, der bietet acht gute Groſchen auf den Holzwert."

„Ja, ſo iſt es gekommen. Rührend war's. Mit Todesverachtung fing er gleich an zu ſtudieren, nach der Kummerſchen Schule. Halbe Nächte durch ſaß er hinten auf der Bodenkammer, daß es nur um Gottes Willen die Frau nicht hörte. Alle Griffe, den Daumeneinſatz, den Tenorſchlüſſel, alles lernte er allein aus ſich ſelber. Nach acht Tagen konnte er ſchon ‚Schöne Minka, ich muß ſcheiden'. Vierzehn Tage darauf, wiſſen Sie noch, Herr Stengel, da ſpielten wir ſchon zum erſten Male Trio zuſammen. Das kleine C-dur, Nummer 7, von Haydn war's. Ja, meine Herren, man bloß eine flüchtige Skizze kann ich entwerfen, nicht auszuſchöpfen wär's, wollte ich den Ruhm unſers Herrn Juſtus genauer verkünden. Gott erhalte ihn und ſein neues Violoncello uns noch lange, lange. Stoßt an: es lebe die deutſche Kunſt, es lebe unſer Herr Juſtus, ihr Meiſter, der Leier- und Schwertmuſiker, hoch, hoch!"

In tiefer Ergriffenheit iſt der Herr Juſtus auf ſeinen Stuhl zurückgeſunken. Nichts fällt dem linkiſchen, ganz innerlichen Menſchen ſchwerer, als zuſammenhängend zu ſprechen. Anlauf auf Anlauf nimmt er, und er ſchnappt, er ziſcht, preßt, pruſtet, ſtottert, jedoch kein Wort bringt er richtig heraus, die Zunge liegt ihm wie Blei im Munde. Endlich kommt er wenigſtens auf die Beine. Ein über das andere Mal ſchüttelt er dem Amtsgerichtsrat die Hand. Mit Freudentränen im Auge, betrachtet er lange — lange das neue Violoncello, von allen Seiten, und er betaſtet die Saiten, er betaſtet den Hals, die Zargen, und er prüft, wiſcht, er befingert die Saiten, er ſpannt den Bogen.

Nun zieht ihn der Poſtverwalter ſanft auf ſeinen Sitz zurück. Stengel ſchiebt ihm das Inſtrument zwiſchen den Beinen ein. „Probieren, Herr Juſtus, jetzt ſchnell probieren! Fix mal Ihr Leibſtück, die Bourrée von Bach!"

„Kann jetzt nicht — Solo, bin zu aufgeregt. Nachher. Bitte, Quintett jetzt erſt, mit — mit Quintett würdig einweihen."

Nun ſetzt er den Bogen an. Nun holt er aus zum Strich. Markig und pompös klingt das Einſtimmen der Saiten. Er kriegt Mut. Und nun rafft er ſich ſchon zu einem paar Arpeggien auf, über alle vier Saiten weg, ſchnell hintereinander. Nun ein paar Tonleitern, Flageolets, Doppelgriffe.

Hat man je ſo ein herrliches Violoncello gehört! Der Ton! Koloſſale C-Saite, rein wie Orgelton! Die A-Saite: weich und doch ausgiebig. Oh, und gar die ſüßen Flageolets! Lange verharrt alles ſtumm, in Verwunderung und Staunen. —

„Jetzt 'ran an den Baß," mahnt der Amtsgerichtsrat: „Das Quintett von Schumann. Alle Wiederholungen in allen Sätzen. Daß keiner weitergeht. Stengel, ſtreichen Sie erſt noch einmal Ihr A an. Noch mal. Ideechen tiefer. Ziehen. — Poſtmeiſter, Ihre Bratſchenſoli, ſo viel hat die Bratſche im langſamen Satz zu ſagen, haben Sie auch ordentlich nachgeübt?"

„Auf Tod und Leben, Herr Amtsgerichtsrat."

„Zweite Geige, im Scherzo aufpaſſen, daß Sie nicht wieder mit Ihrem Pizzikato ausbleiben, Stengel!"

„Hab' 'n blaues Kreuz bei die Stelle gemacht, Herr Amtsgerichtsrat."

„Fertig. Wollen zwei zählen. Wucht, Kraft, ordentlich reinlegen!" Heftig nickt des Amtsgerichtsrates Kopf, und wie aus der Kanone geſchoſſen erklingt der erſte der jauchzenden Vollakkorde des Themas. Alsdann das milde, innige und doch ſo tief eindringliche Zwiegeſpräch zwiſchen Violoncello und Bratſche, voller Sehnſucht, voller Inbrunſt. Die Kühnheiten der Durchführung, der Streicher kraftvolles Sichauflehnen gegen die tyranniſchen Klavierpaſſagen, ihr angſterfülltes Aufſtöhnen, Trotz und Wut und alsdann Verſöhnung, Verbündung, gemeinſamer Sieg zuletzt im Jubel der Koda.

„O Herrgott im Himmel, ist der Satz schön, und so gut ging er noch nie! — Holla, weiter! Andacht, Weihe, heilig, heilig: der Trauermarsch. Bratsche aufpassen, Sie sind jetzt die Hauptperson, der tragische Held, Postverwalter. Ton, Strich, durchdringen, scharfen Rhythmus, immer marschmäßig! — Gott steh' uns bei beim Agitato! Die verzwickten Synkopen da, nicht irremachen lassen durch mein Vorkommen. Stengel, bitt' Sie, um Gottes willen: ordentlich zählen hier, zählen! Herr Justus, freuen Sie sich nicht auf Ihr großes Solo?"

Auch der Trauermarsch wird mit Glanz zu Ende gebracht. Herrn Justussens Musikantenherz schwimmt in Wonne und Seligkeit. Aber so weltvergessen er aufgeht in seinen herrlichen Soli, in allen größeren Pausen ist er Mensch, und da betastet und betrachtet er jedesmal sein göttliches Instrument, vorn und hinten und links und rechts. O weh, im zweiten Trio des Scherzos passiert eine Entgleisung. Stengel ist natürlich der Sünder. Wütend wird er von allen Seiten angeschrien, obschon er händeringend seine Unschuld beteuert, ja, der hitzige Fritz Hellwig sticht im ersten Ärger sogar mit seinem Fiedelbogen auf ihn ein. Wahrhaftig, aber im Ernst: der Schlußsatz, Herrgott, der Schlußsatz, der ist die Vollkommenheit selber! Wetter, wie da jeder schwitzt und aufpaßt und wie alles „klappt". Als nach den drei Fermaten die Schlußfuge einsetzt, das Thema des Allegrosatzes vom Cello rein wie auf der Posaune geblasen erdröhnt, und dazu das frische, zackige Finalgegenthema, so scharf stakkatiert wie Trompetenstöße — da stöhnen und jauchzen die Gefühlsmenschen Herr Justus und der Amtsgerichtsrat vor Entzücken. Wie Keulenschläge läßt der Amtsgerichtsrat zuletzt auf dem großen Orgelpunkt die Quinten Es-B niederkrachen.

Starr sitzt alles da nach dem Schlußakkorde, minutenlang, keiner wagt ein Wort zu sprechen. Ja, was sagen nach solch einer herrlichen Musik auch Worte!

Der überlegene Stengel erlangt zuerst die Fassung wieder: „Wir nehmen's bald mit das Hänfleinquartett in Hannover auf!"

Ganz abwesend starrt der Amtsgerichtsrat noch immer in die Noten: „Bitte den Schluß, die göttliche Fuge, die sofort noch mal, die kann man nicht oft genug hören. Herrgott, so eine Prachtfuge! Herrgott, Herrgott, 'ne ordentliche Fuge bleibt doch das einzig Wahre und Echte! Jawohl, bis in Ewigkeit, Amen!"

Und „Amen, Amen, Herr Amtsgerichtsrat," wiederholte Herr Justus mit Überzeugung, mit Nachdruck. —

Dreimal spielten sie an dem Abend das Quintett. Etwas anderes außerdem noch vorzunehmen, wäre auch die reinste Entweihung gewesen, meinte Herr Justus. Beim letztenmal allerdings kam Stengel leider öfter heraus. Der Hasenbratenduft vom Eßzimmer herüber war wohl daran schuld.

Na, und nach dem Musizieren: oh, oh, da der Durst, der Musikantendurst! Denn sind sie einmal richtig im fuoco, die Musikanten, brennen sie, inwendig, ja, da gilt's dann auch wieder zu löschen den Brand, zu löschen, zu löschen! —

Den dritten Korb voller Bierflaschen hat Doris bereits hereinbringen müssen. Brummend wie eine gereizte alte Bärin hat sie ihn sehr respektwidrig gleich vorn auf den Süll niedergestupft, es klirrte und klappte: sie tat es mit abgewandtem Gesicht, um nur von der Wirtschaft im Saale nichts zu sehen. —

Als man sich endlich morgens Glock vier trennt, da schwört feierlich jeder: Das war wahrhaftig der schönste, der herrlichste Abend meines Lebens!

„Herr Justus, aber in diesem Schneegestöber können Sie's unmöglich mit nach Hause nehmen."

„Um Gottes willen, Herr Amtsgerichtsrat, das halt' ich nicht aus, ich muß — ich muß es gleich mithaben, ich sterbe sonst vor Sehnsucht."

„Kommen Sie man getrost, Herr Justus, keine Bange nicht, ich nehm' 'ne Laterne und leuchte Ihnen voran," sagt Fritz Hellwig.

So geschieht's. In schönster Fidelität zieht die Gesellschaft ab. Und die heute mit so besonders großem fuoco, mit so mächtig vielem espressivo, appassionato gespielten und genossenen

Melodien des herrlichen Quintetts, die ſingen, ſummen, brummen und pfeifen ſie draußen immer wieder von neuem ſich vor, allem Sturm und Schneewirbel zum Trotz. Die erregten Herzen wollen ſich nicht ſo bald beruhigen. Und auch noch diskutiert wird zwiſchendurch, ſelbſtverſtändlich, denn, ha, das wären mir ſchlechte Muſikanten, die nicht auch immer gehörig ſich ſtritten, ſcharf und hitzig, über Strich und Anſchlag, Ton und Abſchattung, Tempo, Phraſierung, Auffaſſung uſw. uſw. —

„Ob er wohl glücklich mit ſeinem neuen Violoncello heimgekommen iſt," denkt am andern Morgen der Amtsgerichtsrat auf dem Wege zum Gericht. „Will doch mal hier 'rumbiegen und hinhorchen auf ſeine Wohnung."

„Wahrhaftig, er iſt ſchon darauf im vollen Zuge. Die Bourrée von Bach. — Komm, Quick, lauf' nicht fort!" Und die rechte Hand mit dem Spazierſtocke feſt im Rücken, nach ſeiner Gewohnheit, ſo ſteht an einem Baume lange regungslos der Amtsgerichtsrat mit ſeinem Quick da und lauſcht. Endlich wendet er ſich lächelnd um, und er ſetzt ſeinen Weg zum Gerichtsgebäude fort.

# Muſik in Berlin.

Von Fritz Stege, Berlin.

Wurde in den letzten Januar-Tagen nicht irgend ein Mozart-Jubiläum gefeiert? Möglich, daß dieſer oder jener Einwohner Groß-Berlins etwas davon gehört hat. Aber zur Kenntnisnahme der weiteſten Öffentlichkeit gelangte der Mozart-Gedenktag nicht. Die Stadt, die im Beethoven- und Schubert-Jahr große muſikaliſche Aufführungen veranſtaltet hatte, ließ den Geburtstag ſtill vorübergehen. Die „Akademie der Künſte", die zu Beethoven- und Schubert-Gedenkfeiern eingeladen hatte, blieb bis jetzt ſchweigſam. Das „Große Schauſpielhaus", das anläßlich der Städtiſchen Schubertfeier von den Maſſenchören der Sängerbünde widerhallte, blieb geſchloſſen. Es iſt immerhin ein merkwürdiger Zufall, daß die Ende Januar ſtattgefundene Einweihung des neuen Rundfunkhauſes mit einer mäßigen Aufführung der „Zauberflöte" unter Bruno Walters ſachkundiger Leitung zuſammenfiel, und es iſt wohl ein ebenſo „zufälliges" Zuſammentreffen, daß am Mozarttage in unſeren drei Opernhäuſern Mozart geſpielt wurde. Jedenfalls ebenſo zufällig wie die Tatſache, daß am Reichsgründungstage in faſt ſämtlichen Berliner Theatern mit Einſchluß der Opernhäuſer Ausländer auf dem Spielplan ſtanden. Daß ſich wenigſtens der Rundfunk in den Dienſt Mozarts ſtellte, iſt ein Vorzug vor anderen deutſchen und ausländiſchen Sendern. Denn in Prag, wo der für Mozarts „liebe Prager" geſchriebene „Don Juan" aufgeführt wurde, überſah der dortige Sender ebenſo wie der Rundfunk in Brünn und Oſtrau den Gedenktag vollſtändig. Außer einem Mozart-Konzert im Rahmen der populären Philharmoniſchen Konzerte und einem Vormittagskonzert der Staatskapelle unter Leitung von Erich Kleiber gab es auf dem Gebiet der Mozartpflege nur ein beſcheidenes Ereignis: die Neueinſtudierung von „Figaros Hochzeit" in der Kroll-Oper. Die liebevolle Sorgfalt dieſer neuen Inſzenierung in dem ſonſt berüchtigten Experimentier-Inſtitut war die größte Überraſchung. Die Eigenheit dieſer Aufführung wird charakteriſiert durch eine beſondere Verwendung der Schiebebühne, wodurch eine ungewöhnliche Einheitlichkeit des Ortes erzielt wurde. So lagen das Zimmer Suſannas, ein Korridor und das Gemach der Gräfin in einer Fluchtlinie, desgleichen das Arbeitszimmer des Grafen (Gerichtsſzene), ein offenes Balkonzimmer (Briefduett) und der Feſtſaal. Ganz beſonders reizvoll wirkte ſich dieſe Anordnung beim Hochzeitszug aus, der unter Benutzung der Schiebebühne vom Garten durch das Balkonzimmer zum Feſtſaal ſchritt und zurück den umgekehrten Weg nahm. Die bewegliche Bühne iſt anſcheinend in Berlin ganz beſonders bevorzugt. Zur Neuinſzenierung von „Don Pasquale", mit einer Glanzrolle für Maria Ivogün, wurde eine Puppenſtubendekoration geſchaffen, die auf einer Drehſcheibe aufgebaut war. Mit ge-

radezu grotesken Wirkungen, als hinter dem im Vordergrunde aufgeſtellten Dienerchor das Bühnenkaruſſell in Bewegung geriet und nacheinander die offenen Räumlichkeiten des Hauſes bloßlegte. Hier kamen alſo nicht die Darſteller zu den für ſie beſtimmten Örtlichkeiten, ſondern umgekehrt: die Dekorationen kamen zu den Darſtellern. Hatte die „Städtiſche Oper" damit den Beweis geliefert, daß man unter größter Sparſamkeit mit „aus dem Fundus zuſammengeſtellten Dekorationen" (Guſtav Vargo) doch eine originelle Note aufbringen kann, ſo wurde jedoch bei der Neuinſzenierung der „Afrikanerin" von Meyerbeer ein mit den wirtſchaftlichen Nöten kaum vereinbarer Aufwand getrieben. Sehenswert war das Ballett in einem märchenhaften indiſchen Rahmen, ſowie die Schiffsſzene, wobei die Illuſion des dahinſegelnden, ſchaukelnden Fahrzeugs durch kleine Kunſtgriffe geſchickt vorgetäuſcht wurde. Wirkungsvoll der Schiffsuntergang in realiſtiſcher Form. Eine künſtleriſche Notwendigkeit für die Wiederbelebung der Meyerbeerſchen Theatralik iſt nicht einzuſehen, und ungeſchickte Kürzungen der letzten Bilder beeinträchtigten den Geſamteindruck. Das wertvollſte Ereignis der letzten Wochen war zweifellos die Neueinſtudierung des „Fliegenden Holländers" in der Linden-Oper. Damit wurde vieles gutgemacht, was ſeinerzeit die „Kroll-Oper" an künſtleriſchen Sünden verbrochen hatte, und eine ausgezeichnete ſoliſtiſche Beſetzung mit Delia Reinhardt, Emanuel Liſt, Fritz Wolf und Janſen in den Hauptrollen erzielte eine hochflutende Publikumsbegeiſterung, in die der Kritiker von Herzen einſtimmen darf.

Eine Reihe von Neuheiten auf dem Berliner Konzertpodium verdient mehr oder minder flüchtiges Intereſſe. Unter den Werken gemäßigten Charakters iſt der von Furtwängler dargebotene „Sommerabend" von Zoltan Kodály ein ſtimmungsvolles Gebilde, ohne eine notwendige Zuſammenfaſſung der folkloriſtiſchen Stilelemente zu einem einheitlich zwingenden Perſönlichkeitswert. In der Linden-Oper verſuchte Kleiber für eine von ihm überarbeitete Militär-Sinfonie von Leopold Mozart zu intereſſieren, deren harmloſe Schönheiten (wie naiv wird der militäriſche Charakter in der Inſtrumentation zum Ausdruck gebracht!) Anklang fanden. Zu den Uraufführungen zählen ferner eine belangloſe, epigonale „Epiſode" für großes Orcheſter von Czerwonky, eine unter Michael Taubes Leitung erklungene „Ouverture" für Liebhaber-Orcheſter von Karol Rathaus, deren Nüchternheit und Gedankenarmut keine Liebhaber finden werden, ein von Szigeti meiſterhaft geſpieltes Violonkonzert von Alfredo Caſella, das trotz einiger Schwächen der Erfindung bei dickflüſſiger Inſtrumentation Sympathien verdient, ſchließlich ein langatmiges Variationenwerk für Klavier von Hugo Leichtentritt, deſſen Erfindung trotz beachtenswerter kontrapunktiſcher Künſte keinen einheitlichen Eindruck erzielt. Unter den wichtigſten Erſtaufführungen finden wir einige mäßig witzige „Etüden" für Orcheſter von Wladimir Vogel, eine aufdringliche und inhaltsloſe Muſik, ferner eine Suite für Kammerorcheſter op. 29 von Arnold Schönberg, die der künſtleriſchen Perſönlichkeit des Komponiſten nicht die geringſten neuen Seiten abgewinnt, ſchließlich eine von Furtwängler meiſterhaft ausgedeutete „Theater-Suite" von Ernſt Toch, deren Orcheſter-Raffinement in keinem Verhältnis zu der Anſpruchsloſigkeit der monotonen Thematik ſteht und nur gelegentliches Intereſſe beanſprucht, wie in der „Nachtſtimmung".

Den abſoluten künſtleriſchen Höhepunkt innerhalb des von mir behandelten Zeitabſchnittes bildete die Aufführung der „Schöpfung" unter Wilhelm Furtwängler. Es fehlen die Worte, um die künſtleriſche Sorgfalt der Darſtellung zu rühmen, die jeder kleinſten Wendung, ſelbſt den Kadenzen der Rezitative, ein eigenes Leben verlieh. Es war — abgeſehen von den Soliſten — eine geradezu ideale Aufführung, deren Wert nicht durch den erhobenen Vorwurf übertriebener Einzelarbeit vermindert werden darf. Wir dürfen Furtwängler dafür danken, daß er dem Hörer durch dieſe Darſtellung zu einer Erweiterung des kritiſchen Maßſtabes und der künſtleriſchen Anſprüche verholfen hat, und es dürfte geradezu unmöglich erſcheinen, die Qualität dieſer Aufführung jemals zu überbieten. — Nennt man aus der Reihe der Soliſtenkonzerte noch die Veranſtaltungen von Maria Ivogün und Fritz Kreisler, ſo iſt damit der Überblick über die Höhepunkte des Berliner Muſiklebens erſchöpft, das an Lebhaftigkeit ein wenig eingebüßt hat.

# Musik im Rheinland.

Von Hermann Unger, Köln.

Im westdeutschen Industriegebiet wirkt sich die augenblickliche Wirtschaftsnot am deutlichsten aus und wirft ihre Schatten auch über das künstlerische Leben. So geht noch immer der Kampf um die Erhaltung einzelner Opernhäuser (Hagen, Dortmund, Duisburg, Wuppertal u. a.) und die Debatte über die etwaige Zusammenlegung von Nachbarbühnen und Austausch der neueren Werke, so etwa zwischen Köln und Düsseldorf. Ein solcher Austausch wäre schon deswegen zu begrüßen, weil erfahrungsgemäß kaum ein neu gebrachtes Stück länger als einige kurze Wochen sich auf dem Spielplan zu halten pflegt und alle dafür aufgebotenen Kosten und Mühen mehr oder minder als verloren zu betrachten sind. Und er wäre immerhin eine glücklichere Lösung des finanziellen und kulturellen Problems als die ewigen Stadtparlamentskämpfe um die gänzliche Schließung der Häuser, wie sie selbst in der Metropole Köln geführt werden. Daneben geht, unbekümmert, der merkliche Abbau der Orchester und der Rückgang in der Konzertbesucherzahl wie der der Oper, die sich teilweise nur durch die Pflege der Operette halten kann, ein bedenklicher Ausweg, der das schlimme Endziel der Verpachtung an ein Variété heraufbeschwört, wie dieses für Köln schon einmal angedeutet, aber von der Stadt wieder abgestritten wurde. Erstaunlich ist dabei der unverminderte Wagemut einiger Bühnen und Konzertinstitute, neben dem Alten das Neue und häufig recht Außenseiterische zu pflegen. So brachte *Hagen* (es sollen hier nur bestimmte Einzelheiten herausgegriffen werden, da der Einzelbericht der Städte ja noch Umfassenderes bringen wird) die Oper „Der Zauberer" des Grazers Rod. von Mojsisovics, dessen ballettmäßige Bearbeitung der Mozartschen „Liebesprobe" und eine solche des Schumannschen „Carneval" durch Günther Heß, hübsche, nicht durchweg gelungene Versuche. *Krefeld* behilft sich in seiner augenblicklichen dirigentenlosen Zeit mit Gastspielen und sah zuletzt Hermann Abendroth, *Mühlheim/Ruhr* den Berliner Orgelmeister Heitmann zu Gaste. In *Duisburg* verhalf Jochum einem, stilistisch noch unausgereiften Klavierkonzert von Wolfg. Jacobi, in *Düsseldorf* Weisbach (dessen Neigung zu „allerersten Uraufführungen" hier ausnahmsweise einmal einen guten Griff getan hatte), der 1. Sinfonie des Münchners Wolfgang von Bartels zur erfolgreichen Uraufführung. Viel neue Musik bot *Köln* selbst: der Tonkünstlerverein Klavierstücke von Henrich, das prächtige Klavierquintett Richard Trunks, Lieder von Kaspar Röseling, eine Streicher-Spielmusik von W. Maler, Abendroth im Gürzenich die Tanzskizzen Gilses, klangschöne Orchester-Lieder von C. Ehrenberg (Henny Wolff), P. Höffers etwas lärmendes „Festliches Vorspiel", während die Gesellschaft für neue Musik ihr 10-Jahrbestehen durch die Uraufführung der hübschen Serenade von Ed. Erdmann, der kultivierten Shakespearelieder von Jarnach und der krankhaften „Lichtspielmusik" von Schönberg beging. Die Musikalische Gesellschaft brachte Respighis ziemlich eintöniges „Dorisches Quartett" und Armin Kauffmanns gewandtes 3. Quartett durch die Wiener Rotschilds. Einen interessanten Versuch machte das Opernhaus mit der Neuaufnahme des Verdischen „Macbeth", der neben genialen Zügen (Nachtwandelszene) recht viel böse Koloratur- und Polonäsenmusik enthält und als Ganzes kaum mehr zu verwenden ist. Bergs „Wozzek" verschwindet nach und nach wieder vom Programm. Einen tragischen Tod erlitt der Opernbassist Lindlar während einer Aufführung der „Turandot". Intendant Hofmüller darf nunmehr also für einige Monate zur Leitung der neuen deutschen Oper nach Buenos-Aires gehen, ein Erfolg deutscher Kultur! Die planmäßigste Musikpflege kann sich immer noch der Rundfunk leisten. Hier bot Dr. Siegfried Anheißer, der hervorragende Opernleiter und Bearbeiter Mozarts „Bastien" und „Zauberflöte", Lehárs „Wo die Lerche singt" und Eyßlers „Goldne Meisterin", der junge, aufstrebende Chorleiter Zimmermann Schumanns „Paradies und Peri" und Dr. Buschkötter in seinen Orchesterkonzerten alte Kammerorchestermusik von Telemann, Rosenmüller usw., dann zeitgenössische Weihnachtsmusik, am Mozartabend u. a.

Regers Mozartvariationen, all das vorbildlich vorbereitet und vorzüglich ausgedeutet, neben ihm Kapellmeiſter O. J. Kühn die Uraufführung eines Klavierkonzerts von A. Spies, eines klangvollen und dankbaren Werks, während wertvolle Kammermuſik das Trio Mittmann, Feldin, Grape und der Pianiſt Karl Delſeit zuſammen mit dem, auch kompoſitoriſch erfolgreichen Heinrich Penſis, Konzertmeiſter und Geiger, boten. Dr. Fröhlich-Düſſeldorf gibt einen Kammerorcheſterzyklus, diesmal zu dem Thema „Rhythmus" mit gediegenen Einführungen. Dr. Kahl führte durch die hiſtoriſche Klavierliteratur, unterſtützt von dem Pianiſten Pillney und der Cembaliſtin Julia Menz, und die von Dr. Unger ins Leben gerufene „Muſikaliſche Arbeitsgemeinſchaft" ſammelt muſikliebende Laien unter der Deviſe: Erziehung zum Mithören, ebenſo wie die Abende der Volksmuſikbücherei „Dienſt am Kunden" verrichten und alte wie neue Lied-, Chor- und Kammerliteratur vorführen. So brachte der letzte Abend „Muſik im Dienſte der Kirche" aus der Zeit Luthers, Bachs und der Moderne mit der Uraufführung eines ſchönen Kyrie von H. Siebert.

# Die Löſung des muſikaliſchen Geheimſchrift-Rätſels

von R. Gottſchalk, Berlin (Januarheft 1931).

Das aus der Geheimſchrift des Herrn Rektor Gottſchalk aufzufindende Zitat von Gottfried Kinkel lautet:

> Uroffenbarung nenn' ich Muſik. In keiner der Künſte ſtrömt der verſchloſſene Menſch alſo kriſtallklar heraus.

Als Schlüſſelwörter waren zu finden:

> Cimarosa, Svendſen, Branle, Helikon, Fugato.

Für dies Rätſel, das ja erfreulicherweiſe leichter war als das vorhergegangene, gingen uns insgeſamt 152 richtige Löſungen zu und zwar fanden ſich darunter 38 Löſungen in dichteriſcher Form, während 9 Löſungen von Kompoſitionen begleitet waren. Da unter dieſen Kompoſitionen einige ſind, die in beſonders eigenartiger Weiſe die muſikaliſche Löſung brachten, ſo wollen wir diesmal von der Veröffentlichung der ſehr zahlreichen und auch wieder in vielen Fällen ſehr anregenden, auch vielfach heiteren dichteriſchen Löſungen abſehen, und den uns zur Verfügung ſtehenden Raum für die beſten der muſikaliſchen Löſungen verwenden.

Den erſten Preis erhielten: Studienrat Georg Amft, Habelſchwerdt. — Gertrud Baas, Karlsruhe i. B. — Oberlehrer Martin Georgi, Thum/Erzgeb. — Günther Grenz, Seminaroberlehrer, Altkemnitz/Erzgeb. — Herbert Günther, Stadtroda i. Th. — Hedwig Heine, Halberſtadt. — Prof. Fritz Kauffmann, Magdeburg. — Emma Krenkel, Muſiklehrerin, Michelſtedt/Odenwald. — Peter Letſchert, Rheinhauſen-Hochem. — Hedwig Mie, Kammerſängerin, Roſtock i. Mecklenbg. — Eugen Püſchel, Chemnitz. — Johanna Senfter, Oppenheim. — Edwin Telſchow, Lehrer, Jabel bei Wittſtock. — Dr. med. P. Weigang, Gnadenfrei.

Aus den muſikaliſchen Löſungen bringen wir hier nachſtehend die beſonders reizvollen Arbeiten von Günther Grenz, Hedwig Heine, Prof. Fritz Kauffmann, Johanna Senfter und Edwin Telſchow:

## Canon für 2 bis 4 Singſtimmen

von Seminaroberlehrer Günther Grenz, Altkemnitz i. Rieſengeb.

Ur - of - fen - ba - rung nenn' ich Mu - ſik; in kei - ner der Kuen - ſte ſtroemt

der ver - ſchloſ - ſe - ne Menſch al - ſo kri - ſtall - klar her - aus!

* Einſätze der Stimmen

(Gottfried Kinkel)

# 3-stimmiger Canon im Einklang u. i. d. Oktave.

Worte von G. Kinkel.

Moderato. (♩ - 120)

Hedwig Heine, Halberstadt/Harz.

Sopran
Ur - of - fen - ba - rung | nenn ich Mu - sik, in | kei - ner der Kün - ste strömt der verschloss'ne | Mensch al-

Alt
Ur - - | of - fen - | ba - - - - - | rung

Baryton
Ur - of - fen - ba - rung nenn ich Mu - sik, in

so kri - stall - klar her- | aus. | Ur - of - fen - ba - rung, | Ur - of - fen - ba - rung | nenn ich Mu - sik,

nenn | ich Mu - | sik, | in | kei - ner der

kei - ner der Kün - ste strömt der verschloss'ne Mensch al - so kri -

nenn ich Mu - | sik. | Ur - of - fen - ba - rung, | Ur - of - fen - ba - rung, | Ur - of - fen - ba - rung

Kün - ste | strömt der ver- | schloss' - ne | Mensch

stall - klar her - aus. Ur - of - fen - ba - rung

nenn ich Mu - | sik, in | kei - ner der Kün - ste | strömt der Mensch | al - so kri -

Al - - | so | kri - - | stall - -

nenn ich Mu - sik, in kei - ner der Kün - ste strömt der




* Die Noten am Schluß in Klammer ſind freie Töne, und ſind der beſſeren Schlußwirkung wegen geſetzt.

Der Canon kann auch wirkungsvoll als Orgeltrio, mit der Altſtimme als Cantus firmus, und dieſe Stimme entſprechend regiſtriert, verwendet werden. H. Heine.

## Anfang einer Fuge über C, Es, B, H, F

von Profeſſor Fritz Kauffmann, Magdeburg.




## 4-ſtimmiges Fugato

Worte von G. Kinkel. Johanna Senfter, Oppenheim (Rheinh.).

Tenor: Ur - of - fen - ba - rung nenn'

Baß: Ur - of - fen - ba - rung nenn' ich Mu - ſik, Mu - ſik, Ur - of - fen - ba - rung

Sopran: Ur - of - fen-

Alt: Ur - of - fen - ba - rung nenn' ich Mu - ſik Ur - of-

Tenor: ich Mu - ſik. Ur - of - fen - ba - rung nenn' ich Mu - ſik nenn'

Baß: nenn' ich Mu - ſik nenn' ich Mu - ſik nenn' nenn' ich Mu - ſik

ba - rung nenn' ich Mu - ſik

- fen - ba - rung nenn' ich Mu - ſik. In kei - ner der Kün - ſte ſtrömt der verſchloſ - ſe - ne

- ich Mu - ſik nenn' ich Mu - ſik. In kei - ner der Kün - ſte

nenn' ich Mu - ſik Ur - of - fen - ba - rung

Ur - of - fen - ba - rung nenn' ich Mu -

Menſch al - ſo kri - ſtall - klar heraus. In kei-ner der Kün - ſte ſtrömt der verſchloſ -

ſtrömt der verſchloſ - ſe - ne Menſch al - ſo kri - ſtall - klar her-aus. Ur - offen-barung nenn'

nenn' ich Mu - ſik. In kei - ner der Kün - ſte ſtrömt der verſchloſ-ſe-ne Menſch al - ſo kri-

ſik. In kei - ner der Kün - ſte ſtrömt der verſchloſ-ſe-ne Menſch al - ſo kri - ſtall - klar her-aus.

ſe - ne Menſch al - ſo kri-ſtall-klar her-aus al - ſo kri - ſtall - klar her - aus.

ich Mu-ſik Ur - of - fen-ba - rung nenn' ich Mu-ſik Ur - offen - ba - rung nenn' ich Mu-ſik.

ſtall - klar her-aus. Ur - of - fen - ba - rung nenn' ich Mu - ſik.

## Fugato über das Thema: C Es B H F

von Edwin Telschow, Lehrer, Jabel bei Wittstock a/Dosse.

Besonders originell muß unter diesen Kompositionen der dreistimmige Kanon im Einklang und in der Oktave von Hedwig Heine bezeichnet werden, der das Thema in allen drei Stimmen gleichzeitig beginnen läßt; die Mittelstimme bringt das Thema gewissermaßen in der Grundform in breiter Ausführung, während die Unterstimme eine Verkürzung um die Hälfte, die Oberstimme aber eine Kürzung auf ein Viertel gleichzeitig wiedergeben. Ein Experiment, das natürlich einige Härten nicht vermeiden läßt, aber doch im ganzen als wohlgelungen bezeichnet werden darf. Daneben darf auch noch besonders auf die Auflösung von Johanna Senfter, einer Schülerin Max Regers, hingewiesen werden, die auf den Text der Lösung ein vierstimmiges Fugato aufbaut, das im Baß beginnt, im Tenor in der Umkehrung fortgeführt wird, im Alt in der Originalform wieder einsetzt und im Sopran dann wiederum in der Umkehrung erscheint. Das kleine Stück sieht sehr schwierig und widerborstig aus. Es lohnt sich aber doch, einen Versuch der gesanglichen Ausführung zu wagen, was wir hiermit empfehlen möchten. Einige weitere ebenfalls sehr wohlgelungene Lösungen können wir leider wegen Raummangels nicht mit veröffentlichen. So eine Chorkomposition auf den Text des Spruches von Studienrat Georg Amft. Peter Letschert komponierte auf das Thema b, c, es, f, h ein sehr melodisches und sicher auch wirkungsvolles Andante für Oboe und Klavier (op. 17), das allein 3 Druckseiten umfassen würde, während Eugen Püschel, Chemnitz eine „Fuga improvisata" im weihevollen Andante für dreistimmigen Chor ebenfalls auf den Text des Spruches komponierte. Diese „Fuga" darf als besonders gut gelungen bezeichnet werden. Sie erfreut gleichzeitig durch schöne melodische Erfindung und wir bedauern deshalb besonders, daß wir gerade dies Stück wegen seines Umfanges von ebenfalls über zwei Druckseiten nicht mit veröffentlichen können. Wir freuen uns, daß die Lösung diesen reichen Segen an wertvollen Musikstücken ergeben hat, und hoffen zugleich, daß die Löser der Rätsel und unsere gesamten Leser es verstehen werden, daß wir unmöglich über einen gewissen Raum unserer Zeitschrift für die Veröffentlichung der Rätselangelegenheit hinausgehen können.

Neben diesen musikalischen Lösungen haben sich aber diesmal auch noch einige andere originelle Formen der Lösung eingestellt. So hat Herr Dr. Weigang diesen schönen Rebus:

als Lösung eingesandt, der unseren Lesern sicher auch Vergnügen bereiten wird. Frl. Emma Krenkel kleidete die Lösung in eine wunderhübsche Märchengeschichte und Frl. Baas sandte die nachfolgende „Begebenheit“:

## Wie das Preisrätsel gelöst wurde.

Rrrillillillillill . . . Wildes Telephongeklingel.

„Ja, ja, ich komme ja schon! Hallo, hier Gert B! Wer spricht?“

„Guten Morgen!“

„Ach, Du bist das, Peterle, guten Morgen! Wie geht's?“

„Danke, soweit gut. Kommst Du morgen zum Kaffee zu mir? Ja? Schön. Ich brauche nämlich Deine Hilfe, d. h. Deine Kenntnisse!“

„Woso? — sagt der Onkel Bräsig! Was heißt das — Kenntnisse?“

„Na ja, Du weißt doch, daß die Musikzeitschrift fällig ist, und —“

„Und sie hat wieder ein Preisrätsel? O, fein! Natürlich komme ich morgen. Ja, wie immer. — Hör mal, ist es schwer?“

„Ich sagte ja schon, ohne Deine Kenntnisse werd ichs nicht schaffen. Man muß Ziffern durch Buchstaben ersetzen und zuletzt solls einen Ausspruch von G. Kinkel geben. — Ob ich schon was raus habe? Ja, ein Wort . . . . . . . . Also morgen nachmittag. Auf Wiedersehen!“

„Wiedersehen!“

Am Sonntag nachmittag saßen dann Gert und „Peterle“, die zusammen die Musikzeitschrift hielten, über ihrem Rätsel.

„Also zeig mal, was Du schon raus hast.“

„Hier, Nr. 5, das leichteste natürlich: Fugato.“

„Das ist allerdings erfreulich leicht. Und sonst? Opernkomponist des 18. Jahrhunderts! O je, das ist ein weites Feld!“

„Ja, nun krame mal Deine Musikgeschichtskenntnisse aus, die ich Dir voriges Jahr einpauken half.“

„Weißt Du, gepaukt hast Du ja rührend mit mir, das stimmt. Aber — erstens müßtest Du dabei eigentlich auch was profitiert haben — —“

„Oho, hab ich das Examen gemacht, oder Du?“

„Schon recht, Peterle! Aber wenn ich noch die Hälfte von all dem Eingepaukten wüßte, wäre ich ganz zufrieden. Und nun gar Opernkomponisten im 18. Jahrhundert — davon hat's viele gegeben! Laß mich mal überlegen. Pergolese? Nein, ein Buchstabe zu viel. Händel — zu wenig — — —“

„Er muß doch auch zwei a und ein o im Namen haben.“

„Nanu, woher weißt du — — ach so, natürlich, von dem „fugato“. Hat wahrhaftig das blinde Huhn auch mal — —“ . . . . . .

„Du, wenn wir so weitermachen, sitzen wir morgen früh noch an dem Rätsel!“

„Na, also. — Weiter!“

„Warte mal, Nr. 2 — — — als Geiger war er mir zwar noch nicht vorgestellt bis jetzt, aber eine Romanze von Svendsen hab' ich früher selbst auf der Geige gespielt! Paßt die Buchstabenzahl? Und die gleichen Ziffern? Ja — dann wird er's schon sein. Trag's mal ein, Peterle. Auch in die andern Worte.“

„Für die hilft es noch nicht weiter. Aber der Herr aus dem 18. Jahrhundert ist Italiener und sein Name endigt auf a-osa — —“

„Aha! Hat ihn schon: Cimarosa!“

„Stimmt! Siehst du wohl, deine Kenntnisse!“

„Ja, du, die stammen aber diesmal wieder nicht vom Examen. Der gute Cimarosa ist in den „Arien des Bel Canto“ vertreten, die ich schon lange besitze. Außerdem hörte ich in der Krolloper seinerzeit seine „Heimliche Ehe“, die nur dem dortigen Stil entsprechend etwas verzerrt gegeben wurde. Aber dies nebenbei.“

„Jetzt fehlen also noch Nr. 3 und 4. Bei dem Tanz dachte ich ja zuerst an das Menuett — —“

„Nein, wir haben ja ganz andere Buchstaben. Und überdies geht das Menuett im Dreivierteltakt. Daran hast du nicht gedacht? Ich habe zwar mit meiner „Pavane“ auch daran vorbeigedacht. Bis jetzt heißt es also: — ran-e-gran . ., fran . ., tran . . ., — wenn ich auch das ganze Alphabet durchnehme, hier hilft das Raten nichts!“

„Und Nr. 4?“

„Da gehts mir womöglich noch schlechter. Ich habe sowieso nicht mehr alle Orchesterinstrumente im

Gedächtnis — und nun gar die von der Militärmusik — — — Halt mal! Habt Ihr vielleicht zufällig Liliencrongedichte da?"

„Liliencron? Was willst du denn mit dem?"

„Denk doch an das hübsche Gedicht ‚Die Musik kommt'. Steht es vielleicht in der ‚Ernte'?"

„Nein. Und sonst besitzen wir keine Gedichtsammlung."

„Schade, Peterle! Ich fürchte dann müssen wir's aufgeben."

„Aber nein, du! Jetzt fangen wir an, in der eigentlichen Aufgabe die Buchstaben einzusetzen."

„Wahrhaftig, du bist doch ein Schlaumeier! Natürlich ist das der Weg — wir haben ja die meisten Ziffern. Also schreib mal."

„U r o f — — nanu, was soll denn das werden? f e n — a r u n g — Ziffer 12 muß ein b sein, Gert!"

„Schön. Aber den Tanz weiß ich doch noch nicht."

„Weiter n e n n i ch — 14 ist ein h."

„Gut. Weiter."

„M u s i — k, 15 ist natürlich k."

„Also haben wir für Nr. 4 He-ikon — — — Her.., Hel..., H e l i k o n, das klingt mir bekannt! l, dann wäre der Tanz B r a n l e — ja natürlich kommt der gelegentlich in alten Suiten vor! Aber jetzt haben wir ja alles"

„Ja, ich habe inzwischen auch fertig eingetragen. Schau her!

U r o f f e n b a r u n g n e n n i ch M u s i k. I n k e i n e r d e r K ü n s t e s t r ö m t d e r v e r s ch l o s s e n e M e n s ch a l s o k r i s t a l l k l a r h e r a u s.

Schön ist das und wahr."

„Ja, schön und wahr. Und ein Distichon obendrein."

„Weißt du, jetzt müßte man einen geistvollen Gedanken aus sich herausgraben und ihn ebenfalls in ein Distichon einkleiden — dann könnte man einen Preis kriegen!"

„Ich zerbreche mir gar nicht erst den Kopf und schicke einfach die Lösung ein, wie wir sie jetzt fanden."

„Wie wir sie fanden — o, Peterle, du bringst mich auf einen Gedanken. Ich versuche mal mein vielberufenes schriftstellerisches Talent an einer Prosaskizze! Mein Urgroßvater Pfarrer, der viele Jahre in der Lotterie spielte, hat schon immer gesagt, man muß dem Glück die Hand reichen!" Gewonnen hat er ja nie! Aber weshalb soll ich mich nicht auch mal an seinen Wahlspruch halten? Und was kann schlimmeres passieren, als daß vielleicht der berüchtigte Regensburger Strudel das Manuskript — zwar nicht in die Donau, aber in den redaktionellen Papierkorb des Herrn Bosse hinunterzieht?"

Auch unter den mit dem 2. Preis ausgezeichneten Einsendungen (ausschließlich dichterischer Natur) sind köstliche Dinge, die im Preisgericht viel Heiterkeit auslösten. Wir können aber hier nur die Namen dieser Preisträger nennen:

Johannes C o n z e, Berlin — Hauptlehrer Otto D e g e r, Neustadt i. Schwarzwald — Dr. K. E ck, Weimar — Gretel H ö g g, Musikwissenschaftlerin, Dresden — Lehrer M. J e n t s ch u r a, Rudersdorf — Wilhelm L ö h n e r, Freiberg i. Sa. — Oberschullehrer Georg L a u, Marienwerder/Westpr. — Studienrat Ernst L e m k e, Stralsund — Pfarrer Dr. M e r k l e, Blansingen i. B. — Walter R a u, Chemnitz — Dora S ch u b e r t, Mulda i. Sa. — Werner T h o m a s, stud. phil., Kaiserslautern — Kirchenmusikdirektor Richard T r ä g n e r, Chemnitz — Paul V e r b e ck, Leipzig — Lehrer Bruno W a m s l e r, Lauscha i. Th. — Georg W u s t m a n n, Chemnitz.

Und nun zum Schluß noch die Namen der Träger des 3. Preises, die auch ihrerseits sämtlich begleitende Verse der Einsendung beigaben: Grete A l t s t a d t, Pianistin, Wiesbaden — Oberlehrer Paul B a ch m a n n, Kantor, Zwickau i. Sa. — Dr. Wilhelm B o d e, Riesa a. E. — Hans B ö s e l, Musiklehrer, Marklissa/Schles. — Anna B ö t t g e r, Weimar — Martha B r e n d e l, Musiklehrerin, Leipheim — Lehrer Bruno F i s ch e r, Halle/S. — Johannes F i ck e l, Kantor, Ölsnitz i. Erzgeb. — A. F u r t e r, Musiklehrerin, Königsfeld i. Schw. — Wolfgang J ä n n e r t, Dessau — Lehrer Rudolf K o c é a, Marienbaum/Rh. — Hans L ü t t r i n g h a u s, ak. Musiklehrer, Bochum — Frau K. M ü l l e r - W a g n e r, Leipzig — Hauptlehrer H. P a u l i, Memmingen — F. M. P l a c i d a, Musiklehrerin, Institut der Benediktinerinnen, Frauenchiemsee — Karl S ch l e g e l, Musiklehrer, Recklinghausen — Emmy Gräfin S ch l i e f f e n, Bad Doberan i. M. — Theodor W e i z e n e g g e r, stud. theol., Dillingen/D.

Diese Veröffentlichung hier bedeutet gleichzeitig an alle Genannten die Bitte, ihre Wünsche nunmehr dem Verlag bekanntzugeben.

Die vorstehende große Zahl wird es ja all unseren Rätselfreunden ohne weiteres verständlich machen, daß wir mit dem im Februarheft erschienenen Rätsel gleichzeitig eine Einschränkung in der Preisverteilung ankündigten, derart, daß insgesamt nur mehr 12 Preise in Zukunft verteilt werden sollen. Selbstverständlich werden aber nach wie vor die besonders gelungenen Arbeiten veröffentlicht und hervorgehoben, soweit es nur irgend unser Raum gestattet.

Alle nachstehend noch namentlich aufgeführten übrigen Einsender richtiger Lösungen erhalten diesmal auch noch einen Trostpreis:

Hermann Baron, Kaiserslautern/Rh. — Erna Berthel, Würzburg — Wilhelm Blanck, Studienrat und Musiklehrer, Ottweiler/Saar — Berta Brandl, München — Clara Bräuer, Pianistin, Dresden — Felix Brodtbeck, Konservatorist, Oberwil/Schweiz — Rudolf Buchner, Leipzig —

Helene Christian, Musiklehrerin, Neisse —

Fritz Dreizehner, Altona/E. — Prof. Franz Xaver Dreßler, Hermannstadt — Margherita Dreßler, Hermannstadt — Elisabeth Dürschner, Nürnberg —

R. Eich, akad. Musiklehrer, Fürstenhausen/Saar — Hugo Eigendorff, Erfurt — Otto Eilers, Hauptlehrer und Organist, Sandel —

Otto Fleck, Musikakademiker, Wien — Irene Frackmann, Hagen/W. — Dr. Paul Francke, Prof., Clausthal — Dr. Ernst Funger, Halberstadt — Helmut Fürst, Wien —

A. Gammelin, Parchim — Walter Geidel, Lehrer, Weißenfels — Daniel Gelbert, Oberlehrer, Bremerhof — Hans Godez, Musiklehrer, Sonneberg/Thür. — Paul Gruhl, Limbach/Sa. —

Magda Haefele, Augsburg — Rita Hagl, Musiklehrerin, Altötting — Berta Hartfelder, Karlsruhe/B. — Käthe Hädrich, Klavierlehrerin, Weißenfels/S. — Tilde Heiß, München — Gertrud Hentschel, Liegnitz — Caspar Heßler, Diplom-Klavierlehrer, Gronau/W. — Curt Herrmann, Studienrat, Leipzig — Leopold Herz, Wien — E. Höffner, Leipzig-Gohlis — Frau Prof. Maria Horand, Purkersdorf b. Wien — Hermann Horstmann, Studienrat, Landsberg/W.

Edwin Janetschek, Musikreferent, Prag — H. Jochum, Opladen — Simon Joannovic, General-Konsul, Beodra/Jugoslavien —

Hans Kasch, cand. phil., Leipzig — Sigurd Klenter, Köln/Rh. — Rudolf Klein, Organist, Köln — Frau A. Kratzi, Bremen — Maria Kraussold, staatl. a. Klavierpädagogin, Essen — Kurt Krenz, Berlin — Rudolf Kurth, Auerbach/Erzg.

Franz Lang, Prag — Jeanne Leyser, Klavierlehrerin, Lutphen/Holland — W. Lindmann, Altona/E. — Mizzi Lindner, Budweis — Fritz Lorberg, Musiklehrer, Cuxhaven —

Ernst Mantey, Musiklehrer, Eberswalde — G. Marks, Organist, Wriezen — Helene Meyer, Kiel — I. Meinhold, Dresden — Margarete Modes, Bibliotheksſekretärin, Nürnberg — Dr. Reinhold Münch, Bankdirigent, Zwickau — H. Münz, Musiklehrer am Realgymn., Waldshut/Bad.

Rudolf Nitsch, Teplitz-Schönau —

Joachim Petzold, stud. mus., Diemitz b. Halle — Karl Maria Pisarowitz, Kapellmeister, Prag — Grete Popken, Musiklehrerin, Jever — Hans Powischer, cand. phil., Böhm-Budweis —

Christa Richter, Violinvirtuosin, Wien — Waltraut Rietkötter, Hagen — L. Riese, Freiburg i. B. — Gerhard Ridder, Mülheim — Paul Ropohl, Musikdirektor, Düren — Sigmund Roth, München —

Erhard Seifert, Würzburg — Fritz Sendler, Kantor, Hoyerswerda — Heinrich Sievers, Würzburg — K. Schau, Altona/Elbe — Alfred Scheuher, Professor, Danzig-Langfuhr — Walter Schiefer, Hohenstein-Ernstthal — Käthe Schleuse, Rostock/M. — Ludwig Schmidts, stud. mus., Leipzig — Ilse Schneider, Leipzig — Horst Schneider, Domorganist, Bautzen — Wilhelm Schneider, Berlin — Studienrat Schubert, Frankfurt/O. — Ant. Schütz, Chordirektor, Böhm.-Leipa — Frau A. Stegelmann-Herr, Hamburg — Wilhelm Steinheuser, Organist, Recklinghausen — Lorle Steininger, Würzburg — J. Streicher, Kantor, Glogau-Chemnitz.

Christa Teude, Berlin-Charlottenburg — Frau Martha Teude, Berlin-Charlottenburg — Fritz Thörmer, Musiklehrer, Schleusingen — Jos. Tönnes, Organist, Duisburg — Paul Türke, Kantor, Oberlungwitz —

Martha ter Vehn, Musiklehrerin, Emden — Paul Voß, Musiklehrer, Lauenburg/P.

A. Wagner, Hauptlehrer und Organist, Neustadt — Fritz Wagner, Lehrer, Ronneburg — Theodor Wattolik, Professor, Warnsdorf — Fr. Wilms, Domkantor, Braunschweig — Rudolf Winter, staatl. anerk. Privatmusiklehrer, Zeitz — Camillo Wolf, Eger — P. Worbs, Mittelschullehrer, Liegnitz — Erich Worbs, Studienrat, Görlitz — Alfred Wottrich, Delmenhorst —

Helene v. Zeschau, Kötzschenbroda — Hedwig Zwiener, Klavierlehrerin, Neisse/O. Schl. —

# Neuerſcheinungen.

N. Medtner: Sieben Lieder nach Dichtungen von Alexander Puſchkin. Deutſche Überſetzung von Heinrich Möller. Gr. 4°. Wilhelm Zimmermann, Leipzig.

Paul Müller, op. 10: Sechs Klavierſtücke. Gr. 4°. Mk. 2,50. Gebr. Hug & Co., Leipzig-Zürich.

G. F. Händel: Aylesforder Stücke aus den „Stücken für Clavicembalo". Herausgegeben von Willy Rehberg. Gr. 4°. E. Schotts Söhne, Mainz.

Paul Kadoſa: Al Fresco, Sonatine, Sonata II, Epigramme, Bagatellen, Suite II, Kompoſitionen für Klavier je Gr. 4°. Edition Schott.

A. Gretchaninoff, op. 123: Glasperlen, Gr. 4°. Edition Schott.

C. A. Franz: 6 Konzert-Etuden für Klavier zu zwei Händen, Heft 1 und 2, Gr. 4°. Carl Merſeburger, Leipzig.

Max Reger: An der ſchönen blauen Donau, Improviſationen über den Walzer von Johann Strauß, für Klavier zu zwei Händen. Edition Peters, Leipzig.

Arno Landmann, op. 5: Nr. 1 Charfreitagsgeſang für gemiſchten Chor und Orgel. Bernhardine Boſſe, Leipzig.

Peter Cornelius: Stabat Mater für Chöre und Soli mit Begleitung des Orcheſters (Klavierauszug Max Haſſe). Edition Schott.

— — Das „große Domine" für gemiſchten Chor, Tenorſolo und Orcheſter (Klavierauszug Max Haſſe). Edition Schott.

— — Ave Maria, Geſang und Klavier (Max Haſſe). Edition Schott.

— — Meſſe in d-moll für gemiſchten Chor und Orgel ad libitum (Max Haſſe). Edition Schott.

Rudolf Levin: Texte der gottesdienſtlichen Kirchenmuſiken für das Kirchenjahr 1930/31. (1. Adv. 1930 bis Totenſonntag 1931.) Stadtkirche zu Limbach Sa. 12°, 78 S. — Wird Kirchenmuſikern und -komponiſten wiederum ſehr willkommen ſein.

Rudolf Bode: Die Grundübungen der körperlichen Bildung. Kl. 8°, 56 S. Kaſſel, Bärenreiter-Verlag.

Walther Engelhardt: J. S. Bachs geiſtliche Sologeſänge. Ein Führer für den praktiſchen Gebrauch. Gr. 8°, 26 S. Kaſſel, Bärenreiter-Verlag. M. 1.20. — Sowohl für Kirchenmuſiker als auch Soliſten ſehr brauchbar. In dem ungeheuren Kantatenſchatz ſofort das Nötige für einen beſtimmten Zweck zu finden, iſt auch für den Kenner Bachs oft nicht ohne weiteres leicht. Engelhardt, ein kenntnisreicher Paſtor, ordnet nicht allein nach den Hauptfeſten, ſondern auch nach Schlagworten, wie: Himmelsſehnſucht, Jeſus als Nothelfer und Arzt uſw.

Ernſt Borkowsky: Die Muſikerfamilie Bach. Gr. 8°. 88 S. Jena, E. Diederichs, 1930. M. 2.—. — Die Schrift bietet zwar nichts Neues, iſt aber mit Sachkenntnis geſchrieben (s. Beilage d. Heftes).

Händel-Jahrbuch 1930. Hrsg. von Rudolf Steglich. 3. Jahrg. Händel-Geſellſch. 8°. 164 S. — Auf das Jahrbuch ſei ſchon jetzt mit Nachdruck hingewieſen, insbeſondere deshalb, weil es ſich in der faſt das ganze Jahrbuch einnehmenden Arbeit von Br. Holz: Renaiſſance und Puritanertum gerade auch an breiteſte Kreiſe wendet.

Roland Tenſchert: Mozart. 1. Bd. der Muſiker-Biographien. Kl. 8°, 147 S. Leipzig, Ph. Reclam jun. — Dieſe Biographie hat die bekannte L. Nohls zu erſetzen. Sachlich ſteht die neue natürlich höher, kann aber keinen Anſpruch auf irgendwelche Originalität erheben.

Trude Schulze-Albrecht: Naturell und Stimme. Gr. 8°. 16 S. Ulm-München, Selbſtverlag.

Max Fehr: Adolf Steiner. Hundertneunzehntes Neujahrsblatt der Allgemeinen Muſikgeſellſchaft in Zürich. 27 S. 4°. Kommiſſionsverlag Hug & Co., Zürich u. Leipzig. — Eine kurze Würdigung des im vergangenen April verſtorbenen Ehrenpräſidenten der Allgem. Muſikgeſellſchaft. Der Menſch, der Muſikfreund und der Muſikſchriftſteller wird dem Leſer näher gebracht, einige Privatbriefe, die für die Allgemeinheit nichts Intereſſantes bieten, aus der Feder von Brahms, Strauß, Hegar u. a. ergänzen den biographiſchen Teil.

Charles Sandford Terry: Bach. The Historical Approach. 157 S. Oxford University Press. Price Sh. 1/6.

Georg Haren: Thematiſches Modulieren. 208 S. 4°. Verlag Carl Merſeburger-Leipzig.

Hans Meyer: Linie und Form, Bach-Beethoven-Brahms. 235 S. Gr. 8°. Mit zahlreichen Notenbeiſpielen. Verlag C. F. Cahnt, Leipzig.

Max C. Herbſt: Das Kind, die Eltern und die Hausmuſik. 27 S. Gr. 8°. — Selbſtverlag Max C. Herbſt, Hamburg 36. — Eine ſehr wirkungsvolle Werbeſchrift für die Hausmuſikpflege, gleichzeitig für die Eltern und die Kinder beſtimmt, mit aufklärenden Einzelheiten und inſtruktiven Bildern gewürzt. Man ſollte dieſe Broſchüre in Maſſen allen deutſchen Familien zugehen laſſen!

Heinrich Schenker: Das Meisterwerk in der Musik, III. Jahrbuch. 121 S. Gr. 8⁰. Drei Masken-Verlag A.-G. München. Vergleiche die Rubrik „Aus neuerschienenen Büchern".

August Scheide: Zur Geschichte des Choralvorspiels. 528 S. 8⁰. Mit zahlreichen Notenbeispielen. Verlag F. W. Gadow & Sohn, Hildburghausen.

# Besprechungen.

## *Bücher.*

MAURICE BOUCHER: Claude Debussy. (In der Sammlung „Maîtres de la musique ancienne et moderne".) Mit 60 Heliogravüren. Les Editions Rieder, Paris 1930.

Die Debussy-Literatur in deutscher Sprache ist überaus gering: der skandalöse Anti-Debussy-Pamphlet Settacioli's und L. Fabians Monographie: das ist eigentlich schon alles. Ich wünschte diesen, nur rund 70 Druckseiten umfassenden geistvollen, mehr kunstphilosophisch und -ästhetisch, als eigentlich musikalisch-analytisch oder -historisch orientierten Essay des Herausgebers der „Revue d'allemagne" in deutscher Sprache dazu.

Daß ich gleich einmal zuerst mit dem Anhang beginne: die Französische Debussy-Bibliographie, die sorgfältige chronologische Tabelle aller Werke Debussy's mit Angabe ihrer Entstehungsjahre, Verleger usw. werden gerade im Deutschland des Riemann-Lexikons willkommen sein. Dem Verehrer und Freunde Debussy's noch willkommener vielleicht der außerordentlich interessante und aufschlußreiche Bilder-Anhang, der recht eigentlich Debussy „von der Wiege bis zum Grabe" durch die ganze Umwelt seines Lebens begleitet. Hier gibt es interessante kleine Entdeckungen und Aufschlüsse. So zur menschlichen Charakteristik des Meisters, wenn sein (und meines Vaters) alter Lehrer im Klavierspiel, Marmontel, von Debussy sagt: „Er liebt nur wenig das Klavier, aber er liebt sehr die Musik." Oder wenn sich (nach Maurice Emmanuels Aufzeichnungen) ein köstliches Wortgefecht zwischen seinem alten Kompositionslehrer Ernest Guiraud und ihm entspinnt, wobei Debussy in seinem erstaunlich früh gefestigten Unabhängigkeitsgefühl auf alle nur theoretischen Quintenverbote pfeift und sagt: „erlaubt ist, was gefällt" (le plaisir est la règle) und „Die Musik läßt sich nicht erlernen". Oder wer weiß, daß Debussy — wie fast alle rechten Künstler — ein großer Hundefreund war; daß er, wie Ibsen, auf seinem Schreibtisch einen „Fetisch", eine kleine hölzerne Kröte mit Namen „Arkal" stehen hatte, ohne die er nicht arbeiten konnte? Oder, daß die „Canope" (Préludes II/10) der als eine Art ägyptischer Sphinx geformte Deckel einer Trauerurne ist, daß die „Puerta del vino" (Préludes II/3) tatsächlich in Granada steht, daß ihn zu den schillernden „Goldfischen" (Images I/6) eine alte schwarze, mit Elfenbein und Gold ausgelegte chinesische Lacktafel von wundervoller Arbeit, zu dem Kinderballett „La boite à Joujoux" Aquarelle von André Hellé inspirierten? Kleine Dinge, aber bezeichnend für Debussy.

Auch menschlich stellen wir Deutsche uns diesen kleinen behaglichen, aber feinnervigen Meister meist ganz falsch vor: etwa als „leichtlebigen Franzosen ohne Seele", als „Poseur", „Causeur", der etwa nur zum amusement nach Gelüst musiziert, oder wie so die albernen Phrasen lauten. So scheint mir das Kapitel „Lui" (Er) das für uns Deutsche wichtigste und interessanteste dieses Buches zu sein. Debussy war von der chronischen Zartheit und Kränklichkeit seines Körpers an bis zu seiner Schweigsamkeit und Zerstreutheit, seinem Einsamkeitsbedürfnis, seiner Scheu vor dem profanum vulgus, vor fruchtloser Polemik, vor dürrem rationalistischem Intellektualismus und abstrakter Reflexion eine, etwa unsrem Humperdinck verwandte Natur: durch und durch edel, aufrecht, von fanatischem Mut zur Wahrheit und zur Treue gegen sich selbst, dem die inneren Stimmen alles, die Popularität nichts galten. Was im besonderen französisch an ihm war: die Feinheit, Grazie, Farbe, Ironie, Geschmack, die Vorliebe für kaustische Paradoxa, sein empfindliches Gefühl für echte Dichtung und Malerei fügte sich dem organisch ein. Wie bei allen empfindsamen und zarten Naturen, war auch das Leben und Schaffen dieses wunderbarsten Tondichters und Tonmalers von stiller, tiefer Tragik erfüllt. Von den Kämpfen um Anerkennung seiner „revolutionären" Neuerungen — die in dem feigen „Universalmittel" aller Preßkanaillen, dem verabredeten „Boykott", gipfelten — bis zu den schweren Leidensjahren vor seinem Tod und bis zu diesem Tode selbst mitten im schrecklichen Endkampf (März 1918) des Weltkrieges, für dessen Mitteilung selbst in Paris nur wenige Zeilen in der großen Presse übrig blieben.

Man „trägt" heute angeblich, etwa in Berlin, diesen Meister nicht mehr, wohl, weil keiner ihn außer seinem unvergleichlichen Interpreten Walter Gieseking von deutschen Pianisten spielen, d. h. nachdichten und nachmalen kann. Man wird ihn auch bei uns wieder „tragen". Denn,

bei allem Schönen, Edlen und Feinkultivierten, was französisch ist: dieser Meister war in all' diesem der echteste Franzose. Wir Deutsche werden auch ihm wieder gerecht, wenn wir die politischen Scheuklappen ablegen und endlich einmal wieder lernen, daß nicht Stil oder Richtung, sondern einzig der innere Gehalt an Musik die Unsterblichkeit verheißt. Und Debussy ist, wie Boucher richtig hervorhebt, in allen entscheidenden Werken — die letzten Kammersonaten a b gerechnet — ein Künstler der V o r kriegszeit, so wird auch die N a ch - kriegszeit wieder erkennen, daß er nicht nur die leuchtendste, feinste Blüte, der Gipfel des musikalischen Impressionismus, sondern auch ein Tondichter von Gottes Gnaden, ein Musiker von wunderbarster seelischer Zartheit und Reinheit war.

Dr. Walter Niemann.

### *Musikalien.*

DITTERSDORF: Konzert für Violine und Streichorchester in G-Dur. Bearbeitet und herausgegeben (für Violine und Klavier zweihändig) von Mlynarczyk und Lürmann. Verlag Hofmeister, Leipzig.

Dieses prachtvolle Werk aus der Welt des Rokoko ist aus dem handschriftlichen Nachlaß des Komponisten erstmalig herausgegeben worden. Das Konzert ist dreisätzig (Allegro moderato, Adagio, Presto), außerordentlich klar im Aufbau und kann neben den Mozart'schen Violinkonzerten in Ehren bestehen. Es wird sicher auch den Weg in den Konzertsaal finden, von hervorragendem Wert ist es als Studienwerk für den heranwachsenden Geiger.

A. Walter.

GÜNTER RAPHAEL: Kleine Sonate Nr. 2 (F-dur) für Piano, op. 25. Edition Breitkopf.

AUGUST REUSS: Kleine Sonate (C-dur) für Piano, op. 55. Max Hieber Verlag, München.

Der Weg von R a p h a e l s erster, sehr hübscher und auf Brahms-Regerschem Boden erwachsener Kleiner Sonate op. 2 (E-moll) zur zweiten führt für mich abwärts zur technischen Routine und Arbeit des in Sätteln gerechten, ausgezeichneten Könners. „Neu-Leipziger“ oder „Neu-Bachische Schule“. Das Adagio könnte ohne Autorennamen für eine vortrefflich gelöste Kontrapunkt-Aufgabe im Stile etwa einer zweistimmigen Bachschen Invention gelten — so bis zur völligen Entpersönlichung geht es in Bach auf. Mehr Bachisch als Brahmsisch oder Regerisch ist auch die überaus strenge Anlage und Durchführung der Ecksätze. Dem „Zeitgeist“ aber wird in allerlei scharfen synkopierenden Jazz-Rhythmen des dritten, rondoartigen Satzes eine Pflichtverbeugung gemacht. Der Gesamteindruck ist uneinheitlich, unausgereift, stilistisch buntscheckig, unorganisch in der schroffen, nervösen und des Tonalitätsgefühls ermangelnden Art zu modulieren, zwiespältig. Skizzenhaftes steht neben Brahmsisch feiner synkopierender Metrik und Rhythmik (I, zweites Thema), Homophones neben kompliziert verästelter Polyphonie, famose Einfälle (Finalthema!) neben langen Strecken trockner, abstrakter kontrapunktlicher Studienarbeit. Raphael schreibt zu viel, zu schnell, zu wenig selbstkritisch und mit Vorliebe neuerdings in großen Formen, die er noch gar nicht mit Inhalt füllen kann. Er opfert sein — freilich niemals sehr ausgeprägtes — ton d i ch t e r i s ch e s Talent der inneren Angst, nur ja — bis auf die Weglassung aller Takt-Vorzeichnungen — um jeden Preis modern, linear, sachlich, absolut und intellektuell zu sein und ist dadurch zum u n dichterischen Könner und Routinier geworden. Aber — für einen Neuromantiker ist er nicht dichterisch und farbig, für einen Vertreter der Neuen linearen Musik nicht radikal, atonal oder polytonal genug. Das sind die Folgen der förmlichen Verhätschelung und Richtungs-Beeinflussung — in Deutschland muß alles vor allem erst mal Stil und Richtung, dann erst Musik sein! — dieser jungen Generation durch eine gewisse „fortschrittliche“ Tagespresse; man putscht diese jungen akademischen Lehrer, die selbst noch viel, vor allem Selbstkritik und Charakter, zu lernen hätten, über ihre Anlagen und Fähigkeiten hinaus auf, weil man sie in den eignen, einseitig verbohrten Radikalismus und Linearismus hineinzwingen will.

Wie man sich selbst, seiner Natur und Art bei allen Zeit- und Stilanwendungen treu bleibt, kann der junge hochbegabte, aber noch im Anfang seiner Entwicklung stehende Leipziger Komponist, den die einseitig intellektuelle, historisierende und naturentfremdende „Leipziger Luft“ mehr als ratsam belastet, bei dem Münchner August R e u ß lernen. Reuß' eher nach- als neuromantischer Stil hat sich in seiner kleinen Sonate zu einer beinahe allzu asketisch dünnen und zarten musikalischen Zeichnung verfeinert. Typus: „moderne Cembalosonate“. Aber die klare, knappe Form, die im Thuille'schen Sinn und Geist gewahrte, innere tonale und harmonische Logik, das delikate Figurenwerk — nicht immer bequem oder gar eigentlich klaviermäßig zu spielen! —, dies alles ist nicht nur meisterlich gekonnt, sondern auch ganz aus der innersten ein wenig grüblerischen, ernstbeschaulichen und naturbeseelten Art des Tonsatzes heraus geboren, die sich lieber ein wenig spröde in sich verschließt, als auf Markt und Gassen liebenswürdig für sich wirbt. — Diese Kleine Sonate — von trostloser Nüchternheit der Ausstattung! — hat leider nur zwei Sätze, einen lyrisch-pastoralen

ersten mit Quellenmurmeln und Bachesrauschen, und einen fast doppelt so großen zweiten in Form eines kräftigen Rondo im streng und wohl etwas schwerflüssig und regelmäßig gebundenen Bachschen Bourrée-Rhythmus mit zwei kontrastierenden Seitensätzen in der Dominant bezw. Mollsubdominant. Sie will erworben, ja, im Rondo, erarbeitet sein. Aber dann lohnt sie es, weil sie schlicht und ehrlich aus dem Innern kommt.

Dr. Walter Niemann.

# Kreuz und Quer.

## Nachträgliches zum Kieler Bachfest.

Nun haben wir uns alle, die wir, seien es Musiker, Kritiker oder Bachfreunde, zum Besuch des 18. Bach-Festes der Neuen Bach-Gesellschaft letzten Herbst nach Kiel gefahren waren, und das Fest in jeder Beziehung zu den gelungensten Bach-Festen gezählt hatten, bitter getäuscht: „Das Fest war unter aller Kritik, litt an unzureichender Vorbereitung, deren Folge die Häufung peinlicher Entgleisungen war, Chor und Orchester waren den Aufgaben keineswegs gewachsen.“ Und weiter heißt es im Text: „Der Dirigent, der in Kiel offenbar stark überschätzt wird, ist (nach diesen Aufführungen zu schließen) kein durchaus zuverlässiger Führer, ließ Gestaltungsvermögen und Präzision vermissen. Besonders empfindlich waren die dauernden Temposchwankungen; in langsamen Partien wurde geschleppt, in raschen Sätzen derart getrieben, daß selbst erprobte Sänger völlig außer Atem kamen.“ Und immer schöner, heißt es weiter: „Die Wiedergabe der h-moll-Messe muß man beinahe als unwürdig bezeichnen. Die Ehrfurcht vor dem Werk eines Großen hätte eine solche Aufführung verbieten müssen! Es gibt nur eine Entschuldigung — Prof. Stein hatte sich offensichtlich mit der Einstudierung und Leitung nahezu aller Werke übernommen, fast sämtliche Mitwirkende waren überanstrengt.“

Starker Tabak, was, und lieblich duftend gerade auch denjenigen, die das Kieler Fest auch in der Ausführung der Werke vorzüglich gefunden und die Erfahrung zahlreicher Bachfeste hinter sich hatten, sich dabei als armselige Nörgler vorgekommen wären, so sie die zwar kleinen Unregelmäßigkeiten — weniger als fast bei jedem großen Fest — überhaupt erwähnt hätten. Warum wir aber von dieser erbärmlichen Kritik, die sich in der „Deutschen La Plata-Zeitung“ findet, Notiz nehmen? Das muß erzählt werden. Die genannte Zeitung flog uns vor einiger Zeit, gesendet von einem Leser unserer Zeitschrift, mit der Randbemerkung: „Wer hat nun recht?“ auf den Redaktionstisch. Eine ähnliche, doch gemilderte Kritik hatten wir auch im Dezemberheft des „Melos“ gefunden, und zwar vom gleichen Verfasser, ihr aber, weil „Melos“, unser guter Freund sowieso vollkommen anders denkt wie wir, keine Beachtung geschenkt. Nunmehr hieß es doch sich etwas umsehen und wir wandten uns nach Kiel. Bescheid: der betreffende Verfasser habe noch in einer größeren Anzahl deutscher Zeitungen ähnliche oder gleichlautende Kritiken erscheinen lassen, die unter allen anderen, in viele Dutzend gehenden Besprechungen die einzig schlechten gewesen seien, und zwar mit dem Erfolg, daß diese gegen den Dirigenten, das Orchester und die Chorvereine in dem Sinne ausgespielt wurden, ihnen zu schaden, sintemalen edle Seelen ja überall zu finden sind. Auch über den ganz unbekannten „Kritiker“ erhielten wir einige Auskunft. Es ist ein Dr. Arno Huth, noch sehr jung, in Berlin lebend und mit einem ihm nahestehenden Korrespondenzbüro arbeitend, das ihm die Möglichkeit verschafft, Berichte nach auswärts gleich dutzendweise zu vertreiben.

Durch einen derartigen, Tatsachen einfach auf den Kopf stellenden Kritiker werden einem um seine Existenz kämpfenden Musikleben noch weitere Steine geradezu freventlich in den Weg geworfen. Und welch' undeutsche Gesinnung spricht daraus, ausgerechnet in fernes Ausland den absprechendsten Bericht zu senden, wohl in der besonderen Annahme, er komme den Beteiligten am wenigsten zu Gesicht. Was müssen das Ausland und in ihm lebende Deutsche weiterhin von der bis dahin hochangesehenen Neuen Bachgesellschaft denken, wenn sie lesen, diese veranstalte denkbar ungenügende, unter aller Kritik stehende, Bachs unwürdige Feste! Derart irreführende Kritiken gehen also nicht nur die unmittelbar Beteiligten, sondern auch weitere Instanzen an, und zwar nicht zum wenigsten auch den Verband deutscher Musikkritiker. Dieser wird denn auch hoffentlich diesem Herrn Huth tüchtig den Hut lüften.

## Rundfunksendung der Bach-Kantaten.

Der Mitteldeutsche Sender teilt mit:

„Johann Sebastian Bachs Kantaten, die er für alle Sonntage des Jahres komponiert hat, gehören zu dem köstlichsten Besitz aus dem musikalischen Nachlaß des größten Thomaskantors. Eine zyklische Aufführung dieses Riesenwerkes ist bisher auf dem Kontinent noch nicht erfolgt, weil sie außerordentlich hohe Anforderungen an die künstlerische Leistungsfähigkeit von Dirigent, Chor und Orchester stellt. Da die Vorbedingungen hierfür in Leipzig, der Bachstadt, in idealer Weise gegeben sind, hat der Mitteldeutsche Rundfunk mit dem Leipziger Thomaskantor Professor D. Dr. Straube und dem Thomanerchor vereinbart, daß an jedem Sonntag eine Bach-Kantate zur Aufführung gelangen soll. Die Leitung übernimmt Prof. D. Dr. Straube, Mitwirkende sind der Thomanerchor, das Leipziger Gewandhausorchester und namhafte Solisten.

Der Mitteldeutsche Rundfunk überträgt diese Aufführungen auf seinen Sendebezirk.

Bei der einzigartigen Bedeutung dieser erstmaligen Aufführung des gesamten Kantatenzyklus auf dem Kontinent haben sämtliche deutsche Rundfunk-Gesellschaften mit Einschluß des Deutschlandsenders sich entschlossen, die Kantaten von Leipzig auch auf ihre Bezirke zu übertragen, sodaß ganz Deutschland an ihnen teilnehmen wird. Da auch die nordischen Länder bei ihrer Liebe zu Bachs Musik starkes Interesse an der Aufführung bekundet haben und sich der österreichische Rundfunk gleichfalls mit dem Gedanken an eine Übernahme auf alle seine Sender trägt, werden diese Werke Bachs weit über die deutschen Grenzen hinaus erklingen.

Der Beginn des Zyklus ist für den Ostersonntag 1931 bestimmt."

So ganz froh werden wir der an sich so erfreulichen Nachricht trotz allem nicht, und zwar zunächst der Regelmäßigkeit wegen, in der ein ganzes Jahr hindurch Bachsche Kantaten geboten werden sollen. Es geht dies bei weitem über die Gepflogenheit hinaus, die Bach selbst übte, da er wohl jeden Sonn- und Festtag eine Kantate aufzuführen hatte, aber durchaus nicht immer von seiner Komposition, abgesehen davon, daß das Kirchenjahr zu Bachs Zeiten ein nicht unerheblich anderes Gesicht trägt wie heute und es z. B. nicht möglich ist, sämtliche Sonntage zwischen Neujahr und Palmsonntag mit auf den betreffenden Sonntag geschriebenen Kantaten zu bedenken, besonders wenn Ostern etwas später fällt. Das kann zwar heute nebensächlich sein, was uns stört, ist die bleierne Regelmäßigkeit, die schließlich bewirken muß, in der wöchentlichen Aufführung von unterschiedslos einer Bachschen Kantate etwas Gewöhnliches zu sehen. Denkt man noch daran, daß — so unbachisch wie möglich — den meisten Hörern die Texte fehlen, weil die heutigen Rundfunkzeitungen wohl Romane, aber keine Texte mehr abdrucken, ein „absoluter" Kantaten-Bach aber nichts anderes als eine Versündigung am Bachschen und überhaupt am Geiste ist, so dürften die Aufführungen von innerem Werte schließlich nur für die ganz wenigen sein, die die Werke an Hand des Textes oder des Klavierauszuges verfolgen. Immerhin, ist es den Sendegesellschaften wirklich ernst, so sorgen sie dafür, daß die Hörer in den Besitz der Kantatentexte gelangen, wie es z. Z. Bachs ebenfalls geschah.

## Anmerkungen zum Kapitel der Hausmusikpflege.

Einen interessanten Beitrag zur Hausmusikpflege liefert die Tatsache, daß einzelne fanatische Musikliebhaber in Berlin die Oper in den Bereich der Hausmusik einbezogen haben und regelrechte Opernaufführungen im Wohnzimmer veranstalten. Abgesehen von einzelnen „Privatstudios" gibt es im Berliner Westen ein regelrechtes Miniatur-Opernhaus in einer Wohnung, dessen Besitzer, ein ehemaliger Opernkapellmeister, auf einer kleinen Bühne in echten Kostümen spielen läßt zu Begleitung eines Klaviers, während die Zuhörer im verdunkelten Nebenraum Platz nehmen. Sogar Wagner wird gegeben. Das Zelt im ersten Tristan-Akt läßt sich ja verhältnismäßig leicht darstellen. Ein anderer Liebhaber Berlins spielt den „Par-

sifal“ auf der Bühne eines Marionettentheaters, wobei die Puppen in einem echten Gralstempel nach Bayreuther Muster die ergänzenden Bewegungen zu der aus einem Grammophon (!) erklingenden Originalmusik ausführen. Man sieht, daß die Not der Zeit, die Ungezählten den Besuch eines richtigen Operntheaters verwehrt, erfinderisch macht und keine Verlegenheit in der Wahl eines geeigneten Ausweges aufkommen läßt. Andererseits sollten diese Vorfälle erkennen lassen, wie tief die Liebe zur Oper verankert ist. Man sollte nicht verabsäumen, aus solchen Erfahrungen die geeigneten praktischen Folgerungen zu ziehen.

Die Versuche zur Förderung der Hausmusik haben eine erneute und recht beachtenswerte Anregung aus den Kreisen der konzertierenden Künstler erhalten. Eine in Westfalen lebende Geigerin Grete Ludorff hat die Absicht, in musikalisch interessierten Familien Zirkel zu bilden und die Liebhaberinstrumentalisten unter den Familienmitgliedern und Hausfreunden im Zusammenspiel zu fördern. Die Erfolge dieser Tätigkeit bringt sie bei gelegentlichen Aufführungen praktischer Hausmusik in kleinem Kreise zur Kenntnis der Öffentlichkeit. Daß sich eine Künstlerin mit Dilettanten zur Bildung von Kammermusik-Vereinigungen zusammenschließt, bedeutet eine Anerkennung der Hausmusikpflege auch in ernsthaften Künstlerkreisen, und statt mit unangebrachter Geringschätzigkeit auf die Dilettantenmusik herabzusehen, sollten recht viele Künstler dem mutigen Vorbild der Grete Ludorff folgen und durch eigene Initiative zur Wiederbelebung der Hausmusik beitragen. F. St.

## Randglossen zum Musikleben.

Von Fritz Stege.

Eine einwandfreie Beantwortung der Frage, ob der Rundfunk den Konzertbesuch hindert oder begünstigt, existiert noch nicht. Während auf deutschem Boden in nachweisbaren Einzelfällen der Konzertbesuch nachläßt, wenn die gleiche Veranstaltung durch Radio übertragen wird, führt in anderen Ländern die Rundfunk-Bekanntschaft mit Musikwerken gerade zu einer Belebung des Interesses für gute Musik und damit zu einer Vermehrung des Konzertpublikums. Schon vor Jahren wurde in Amerika eine Vermehrung des Notenverkaufs auf die durch Rundfunk vermittelten Anregungen zurückgeführt. Auch aus England kamen ähnlich lautende Mitteilungen. Die „Zeitschrift für Instrumentenbau“ hat aus diesen Tatsachen den glaubhaft erscheinenden Schluß gezogen, daß der Konzertkartenverkauf bei Rundfunkübertragungen nur in wirtschaftlich stark geschwächten Ländern zurückgeht, während bei normalen Wirtschaftsverhältnissen eine Erhöhung des Interesses für Konzertveranstaltungen durch den Rundfunk keineswegs die gleiche Beliebtheit und volkserzieherische Bedeutung hat wie gerade in Deutschland. Am wenigsten hält ein Vergleich mit Amerika stand; wo der private Rundfunk hauptsächlich im Dienst der Reklame steht und nach der Statistik nur jeder 104. Landesbewohner Rundfunkhörer ist, während in Deutschland jeder 49. Einwohner am Rundfunk teilnimmt. Demnach ist Deutschland einer der am meisten für Rundfunk interessierten Staaten Europas. Sollte das nicht doch auf den Konzertbesuch einen nicht zu unterschätzenden Einfluß ausüben? —

* * *

In einem der „Deutschen Musikerzeitung“ zugegangenem Schreiben teilt die „Mitteldeutsche Rundfunk A. G.“ mit, daß sie der Arbeitslosigkeit unter den Musikern in besonderem Maße Rechnung trägt. Sie verpflichtet regelmäßig in bestimmten Abständen Orchester stellungsloser Musiker aus Leipzig, Dresden, Chemnitz, Halle und Erfurt. „Es erscheint uns in der heutigen Notzeit als ganz besondere Pflicht, soweit es sich aus künstlerischen und Programmgründen irgend vertreten läßt, notleidende Künstler und Musiker durch Beschäftigung beim Rundfunk zu unterstützen.“ — Mehr und mehr bürgert sich in Deutschland der Brauch ein, lokale Orchestervereinigungen aus stellungslosen Musikern zu bilden. Daß der Mitteldeutsche Rundfunk diese typische Erscheinung unserer Zeit unterstützt und damit den Musikern Verdienstmöglichkeiten schafft, kann nicht hoch genug anerkannt werden. Hof-

fentlich findet das uneigennützige Vorbild der „Mirag“ recht viele Nachahmung in den Reihen der übrigen Rundfunkgesellschaften.

* * *

Die internationalen Kreise Berlins sind oft genug in der Selbsttäuschung befangen, daß die moderne Musik sich die Provinz erobert und hier gewaltige Fortschritte macht. Daß es sich in Wirklichkeit ganz anders verhält, erfährt man zufällig auf Umwegen wie im Falle des abgebauten Weimarer Generalmusikdirektors Dr. Praetorius, der im Verlauf eines Pressekonfliktes mit der „Allgemeinen Thüringer Landeszeitung“ sich zu folgendem bemerkenswerten Geständnis bequemt: „Ich habe zweifellos den Fehler gemacht, in den ersten Jahren zu viel neue Musik gebracht zu haben. Das hat ein Teil der Konzertbesucher übel genommen. Ich habe den Fehler eingesehen und bin von 1927 an wesentlich konservativer geworden.“ Wie oft persönliche Eitelkeit und übertriebener Ehrgeiz in der Aufstellung „fortschrittlicher“ Vortragsfolgen zu schweren Enttäuschungen geführt haben — darüber gibt es keine Statistik, weil ein ehrliches Eingeständnis nicht immer jedem so leicht fällt wie dem Weimarer Generallissimus.

* * *

Wie leistet man wahrhaft soziale Kulturarbeit? Das zeigte das Stadttheater von Mainz, das für Erwerbslose, Krisenunterstützungsempfänger und Wohlfahrtsunterstützte Gratisvorstellungen veranstaltet, wobei sich das Gesamtpersonal des Theaters ohne jede Gegenentschädigung zur Verfügung gestellt hat. Hoffentlich ist die Intendanz weise genug, um die Freude der Theaterbesucher nicht durch Vorführungen von Schönberg, Strawinsky und anderen Neutönern grausam zu zerstören.

* * *

In der Geburtsstadt des Liederkomponisten Hugo Wolf sollte eine Straße nach dem großen Sohn der Stadt benannt werden. Aber der slowenische Gemeinderat von Windischgrätz lehnte den deutschen Antrag ab mit der Begründung, daß es sich „nur um einen Komponisten dritten Ranges handele, der einige unbekannte Gedichte vertont habe“.

* * *

Beinahe hätte auch die Stadt Potsdam einen Schildbürgerstreich begangen, da gewisse Vorschläge auftauchten, um die Glockenspiel-Lieder der historischen Garnisonkirche „Üb immer Treu und Redlichkeit“ und „Lobe den Herrn“ durch andere Weisen zu ersetzen. Der Versuch scheiterte an der Ablehnung des Magistrates. Es ist ja verständlich, daß die ständige Mahnung zu „Treu und Redlichkeit“ für gewisse Leute etwas peinlich ist. Aber es kann auch ihnen nichts schaden, wenn sie endlich einmal den Inhalt dieses Liedes ein wenig beherzigen lernen.

## Buntes Allerlei.

Mucks Rücktritt von Bayreuth. Über die Gründe des erfolgten Rücktritts unterrichtet ein Brief, den Muck zur Veröffentlichung an die Presse gab:

Verehrte liebe Frau Winifred!

Nach reiflicher Überlegung bin ich zu dem festen und unabänderlichen Entschluß gekommen, meine Tätigkeit in Bayreuth als beendet anzusehen. Ich gab 1908 Frau Cosima Wagner mein Wort, Siegfried beim Bayreuther Werk zu helfen, so lange es mir möglich sei. Dieses Wort habe ich gehalten, soweit es nur immer in meinen Kräften lag. Ich habe mein Wort gehalten nicht nur, weil ich es Frau Cosima verpfändet hatte, sondern weil ich mich Siegfried in treuer Freundschaft verbunden fühlte. Durch jahrelange gemeinsame Arbeit war mir „Siegfried“ und „Bayreuther Werk“ ein Begriff — ein Begriff, der mir in allem Wechsel von Zeit und Ort als etwas Festes, Unverrückbares vor Augen stand — zu dem mich künstlerisches Gewissen und höchste Pflicht immer wieder zurückrief.

Nun hat ein grausames Geschick Siegfried seinem Werk entrissen. Bayreuth verlor seinen Führer. Das Werk muß neu ausgebaut werden, neue Kräfte müssen eingesetzt werden, junge Schultern müssen es sein, denen die ungeheure Last und Verantwortung auferlegt werden kann, und in dieses neue Räderwerk passe ich nicht mehr hinein — ich, dessen künstlerische Anschauungen und Überzeugungen, soweit Bayreuth in Frage steht, noch aus dem vorigen Jahrhundert stammen. Ich habe die Überzeugung, daß Du mich verstehst und meine Beweggründe würdigst. Es ist selbstverständlich, daß ich Dir immer zur Verfügung stehe, wenn Du fernerhin vielleicht einmal einen Rat von mir haben willst. In treuer Freundschaft Dein alter Karl Muck."

Die Lage in Kiel. Um den durch die Kündigung des Kieler Städtischen Orchesters unvermeidlichen Abbau der einzigen in Schleswig-Holstein vorhandenen Oper zu verhindern, um einer Katastrophe vorzubeugen, welche das Kunstleben der gesamten Nordmark vernichtend treffen würde, wurde im November des vorigen Jahres eine „Notgemeinschaft zur Erhaltung der Kieler Oper und des Orchesters" ins Leben gerufen. Dieser Gemeinschaft, zu der sich die Vertreter aller an der Musikkultur interessierten Behörden mit den zum Theater in Verbindung stehenden Berufsorganisationen zusammengeschlossen haben, ist es gelungen, durch Vorbringung annehmbarer Vorschläge und Richtlinien eine neue Grundlage zu Verhandlungen zwischen dem Kieler Magistrat und dem Orchester zu schaffen. In einer durch Vermittlung der Notgemeinschaft dem Kieler Oberbürgermeister Dr. Lueken überreichten Denkschrift erklären sich die Mitglieder des Orchesters bereit, im Falle einer Einigung auf sämtliche Ansprüche aus ihrem bisherigen Anstellungsvertrag zu verzichten und ein auf veränderter Grundlage errichtetes Vertragsverhältnis (Jahresverträge) einzugehen. Da sich das Orchester außerdem mit einer Kürzung seiner Gesamtbezüge um Mk. 100 000.— einverstanden erklärt hat und durch Einschränkungen des Betriebes weitere Mk. 63 000.— eingespart werden sollen, so würde sich künftighin der städtische Theaterzuschuß von Mk. 450 000.— auf Mk. 287 000.—, also um mehr als ein Drittel, herabsetzen lassen. Die Stadt Kiel könnte demnach mit einer Aufwendung, die nur 0,6 v. H. ihres Gesamtetats ausmacht, neben dem Opern-, Operetten- und Schauspielbetrieb auch ihr gesamtes Konzertwesen im bisherigen Ausmaß aufrechterhalten.

Das Schicksal einer berühmten Bibliothek. Wir entnehmen der Zeitschrift für Kirchenmusik: „Die Fürstlich-Stollbergisch-Wernigeroder Bibliothek in Wernigerode, deren Benutzung bereits vor längerer Zeit sehr eingeschränkt worden war, ist jetzt ganz geschlossen. Als Grund für diese Maßnahme wird in sehr allgemein gehaltenen Worten angegeben, daß in der Bibliothek Veränderungen vorgenommen würden. Da sich die Vermögensverhältnisse des Fürsten, wie allerwärts, verschlechtert haben, ist man zu den schlimmsten Befürchtungen berechtigt. Der von der Dresdener Bank eingesetzte Verwalter, in dessen Händen alles liegt, hat kein Interesse an der Wissenschaft, sondern nur daran, möglichst viel Geld herauszuschlagen. So liegt die Vermutung sehr nahe, daß auch die wertvollen Bestände dieser Bibliothek unter der Hand verschleudert werden und vielleicht z. T. schon nicht mehr vorhanden sind. Es wäre ein unersetzlicher Verlust für die Wissenschaft, wenn diese bedeutendste aller hymnologischen Sammlungen auseinandergerissen und vielleicht zum größten Teil ins Ausland verkauft würde."

## Scherzando.

Wir entnehmen den „Münchener Neuesten Nachrichten" folgende ergötzliche Episode:

In New York gibt es eine ganze Anzahl von deutschen Gesangvereinen, darunter auch einen „Männerchor Franz Schubert". Dieser Verein hatte kürzlich, bei irgendeiner Gelegenheit, ein Glückwunschtelegramm an den Gouverneur des Staates New York geschickt. Der hohe Beamte antwortete mit einem Dankesschreiben, das adressiert war:

„An Herrn Franz Schubert, Dirigent des Männerchors", und folgendermaßen lautet:

„Sehr geehrter Herr Schubert, tausend Dank für Ihr liebenswürdiges Telegramm und für die freundlichen Wünsche, die es enthält. Ich versichere Sie, daß ich den ganzen Wert all dessen zu schätzen weiß, was Sie mir sagen und was Sie für mich getan haben. Seien Sie versichert, daß ich, wie stets, auch in Zukunft bleiben werde

Ihr sehr ergebener . . ."

Franz Schubert soll sich sehr gefreut haben. . . .

# Musikberichte und kleinere Mitteilungen.

## BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

*Bühnenwerke:*

Rich. Strauß Mozarts „Idomeneo" in neuer Bearbeitung (Wien, Mitte März).

Georg Vollerthun: „Der Freikorporal", heitere Oper (Hannover).

Louis Spohr: „Faust" in Bearbeitung von Wilhelm Kleefeld (Braunschweig).

*Konzertwerke:*

Hugo Herrmann: Violinkonzert mit Kammer-Orchester (Wiesbaden).

Fr. Malipiero: Drei sinfonische Fragmente f. gr. Orchester (Berlin, Funkstunde, März).

Miklós Rózsa: Rhapsodie für Violoncello und Orchester (München, 13. März).

## STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

*Bühnenwerke:*

Giuseppe Mulè: „Daphne", Oper (Genua).

Umberto Giordano: „Madame sans gêne", deutsche Uraufführung (Breslau).

André Wormser: „Der verlorene Sohn" und

Claude Debussy: „Die Spielzeugschachtel", Ballett (Straßburg).

Max Grünewald: „Licht und Volk", Lehrstück (Mannheim).

J. Weinberger: „Die geliebte Stimme" (München).

R. Pick-Mangiagalli: „Küsse und Keile", Oper (Hamburg).

Karol Rathaus: Kleines Vorspiel für Liebhaberorchester (Berlin).

Franz Philipp: Serenade für Flöte, Viola, Violine (Stuttgart).

Hans F. Schaub: „Hamburger Hymne" f. Chor (Hamburg).

A. Joh. Scholz: „Don Diego" (Braunschweig).

Hans Haug: „Don Juan in der Fremde" (Basel).

J. Gruodis: „Scharunas", litauisches Musikdrama (Kowno).

Hans Gál: „Der Zauberspiegel", Märchenoper (Breslau).

*Konzertwerke:*

Karl Hasse: Musik für Streichtrio op. 46 (zwölf Stücke) (Süddeutscher Rundfunk).

Heinrich Zöllner: 4 Duette f. Frauenstimmen (Freiburg i. B.).

Hugo Leichtentritt: Variationen für Klavier (Berlin).

Erwin Schulhoff: „Jazz-Oratorium" H. M. S. Royal Oak (Frankfurter Sender).

Zoltán Kodaly: „Sommerabend", sinf. Dichtung (Berlin).

Czerwonky: Episode f. gr. Orch. (Berlin).

Emil Frey: Streichquartett c-moll op. 57 (Berlin).

Lechtthaler-Wien: Tantum ergo über „Vom Himmel hoch" (Meerane).

Siegfried Scheffler: „Hanseatische Suite" (Hamburg, Norag).

Eugen Zadór: Rhapsodie f. gr. Orch. (Bochum).

Bernhard Lobertz: „Der Tod und die Schnitterin" (Gera).

Adolf Spies: Klavierkonzert e-moll (Köln, Rundfunk).

Fritz Theil: Violinkonzert e-moll op. 22 (Magdeburg).

Maklakiewicz: Violoncellokonzert (Warschau).

Frieda Kern: Klavierquintett (Wien, Rundfunk).

## KONZERT UND OPER.

LEIPZIG. Die letzten Gewandhaus-Konzerte (12—15) standen unter Br. Walter, Jochum, Klemperer und als Höhepunkt, Furtwängler, der überaus stark gefeiert wurde und, was noch wichtiger ist, einen vollen Gewandhaussaal vor oder vielmehr hinter sich hatte. Außer dem Neujahrskonzerte ist dies zum ersten Mal vorgekommen, ein weiteres, gut besuchtes Konzert hatte ein berühmter Schallplattensänger, H. Schlusnus, erzielt und zwar in dem jähr-

lichen, sog. Kammerorchester-Konzert, das dem Gewandhaus von der Stadt auferlegt worden ist. In ihm spielte Walter das entbehrlichste und tatsächlich verjährte Werk von Brahms, die 2. Serenade (A-dur, ohne Violinen), und zwar in den langsamen Sätzen noch gedehnter als sie in ihrem Ritter Toggenburg-Charakter (Schillers bekanntes Gedicht) verlangen. Auch Mozarts g-moll-Sinfonie befriedigte nur teilweise, sodaß unter den drei Orchesterwerken Korngolds launige Suite zu „Viel Lärmen um nichts" gewissermaßen an erster Stelle stand. Der gefeierte Sänger sang aus „Hans Heiling" und Schönstes von H. Wolf. Klemperer hatte einen bedeutenden Abend mit Bruckners 7. Sinfonie; er gilt bei vielen als der derzeitig beste Bruckner-Dirigent, zu welcher Ansicht ich mich aber ganz und gar nicht bekennen kann, aus dem einfachen Grund, weil ich gerade die eigentliche Brucknersche Seele vermisse. Als Solistin enttäuschte Cecilia Hansen mit Mendelssohns Violinkonzert recht erheblich; ihr Ton ist zwar sehr schön, der Vortrag liegt aber vor allem hinsichtlich der Artikulation noch ziemlich im Argen. Recht bedenklich war wieder der Abend unter dem gewaltig überschätzten, einfach noch nicht fertigen und vielleicht bereits verdorbenen E. Jochum, der in seinem ersten Konzert eine Brahmssche Sinfonie verdirigiert hatte. Jochum fehlt gleich ein Grunderfordernis, das unmittelbare Gefühl für richtige Zeitmaße. Dieses Mal u. a. Folgendes: In Regers Hillervariationen — gleich das Thema viel zu schnell, weder Hiller noch Reger —, die Menuett-Variationen im Scherzo-Zeitmaß, die Euryanthen-Ouvertüre mit überstürztem Anfang und nichts als Blech, das Hauptthema derart schnell, daß die Holzbläser zu tun hatten, um mitkommen zu können. Die Regerschen Variationen ließen, bei manchem Schönen, jenen Dirigenten vermissen, der die reichlich dicke Instrumentation durchlichtet, sodaß recht Wichtiges zugedeckt wird, was, wie durchgebildete Dirigenten zeigen, gar nicht nötig ist. Auch als Begleiter in Bachs d-moll-Konzert und, hier etwas besser, Webers Konzertstück bewährte Jochum sich nicht wirklich, und daß der ausgezeichnete Pianist, A. Borowsky, noch etwas zugeben durfte und sich in voller Freiheit ergehen konnte, war ihm sehr zu gönnen. Furtwängler brachte sogar eine Uraufführung, Kleine Theater-Suite (op. 54) von E. Toch in fünf Sätzen (Ouvertüre, Anknüpfung, Tanz, Nachtstück und Finale), spritzige moderne Musik ohne Dauerwert mit einigen Unanständigkeiten, die übrigens nicht im Nachtstück, dem sogar so weit wertvollsten Satz, zu finden sind. Höre ich derartige Musik, so muß ich immer an Wagner denken, der da sagte, die Musik sei doch so ganz und gar keine „witzige" Kunst. Sie ist's unterdessen geworden, und siehe, nun fehlt's ihr gerade an Musik. Schnurrige Welt! Im übrigen gabs die bekannteste Sinfonie Haydns (D-dur, mit der Moll-Einleitung) in feinster Ziselierung, sowie Tschaikowskys Nr. 4, die bei dieser Wiedergabe Stürme der Begeisterung erweckte. Ein großer Abend.

Mit dem Gewandhaus und seinem weiteren, tatsächlich gefährdeten Weiterbestand werden wir uns in Bälde näher beschäftigen müssen. Vorläufig nur so viel, daß die Stadt für das berühmteste Konzertinstitut nichts zu tun gesonnen, dieses somit auch weiterhin völlig auf sich selbst gestellt wäre. In dem Festaktus aus Anlaß des 25jährigen Jubiläums von Max Brockhaus als Mitglied und derzeitigen Vorsitzenden der Gewandhaus-Konzertdirektion kam die Angelegenheit (Ansprachen von Geheimrat R. Schmidt, K. Straube und des Jubilars) mit mehr oder weniger Deutlichkeit zur Sprache. Man muß vor allem wissen, daß die Stadt für das Institut bis dahin nicht das Geringste getan hat, sondern sich von ihm die Überlassung des städtischen Orchesters derart gut zahlen läßt (165 000 M. im Jahr, dazu noch Luxussteuern von über 20 000 M.), daß ein fremdes, erstklassiges Orchester nicht teurer zu stehen käme, Verhältnisse, wie sie zum zweiten Mal in Europa nicht mehr vorkommen. Was, angesichts der mißlichen Finanzlage der Stadt, getan werden könnte, sei in Bälde ausgeführt.

Zu unserer Bemerkung im letzten Heft über Bachs C-dur-Präludium und Fuge, daß uns das Einschieben des a-moll-Largo aus der C-dur-Sonate nicht verbürgt erscheine, sei nachgetragen, daß tatsächlich in einem und zwar wohl dem ältesten Autograph dieser Satz sich findet, in einem späteren aber nicht, sodaß denn doch offenkundig wird, Bach sei selbst von dieser wenig glücklichen Verbindung abgekommen. A. H.

LEIPZIG. Motette in der Thomaskirche.

Freitag, 9. Jan.: J. S. Bach: Toccata und Fuge d-moll (vorgetr. v. Hans Heintze). — J. S. Bach: „Singet dem Herrn ein neues Lied", Mot. f. 2 Ch.

Freitag, 16. Jan.: J. S. Bach: Toccata u. Fuge F-dur (vorgetr. v. Gerh. Bochmann). — J. S. Bach: „Jesu, meine Freude", Mot. f. 5st. Ch.

Freitag, 23. Jan.: Joh. Nep. David: Toccata u. Fuge f-moll (vorgetr. v. Friedr. Högner). — Herm. Grabner: „Gott, du bist mein Gott", Mot. f. gem. Ch. (Urauff.)

Freitag, 30. Jan.: J. S. Bach: Fantasie u. Fuge g-moll (vorgetr. v. G. Ramin). — J. S. Bach: „Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf", Mot. f. 2 Ch. — H. Grabner: „Gott, du bist mein Gott", Mot. f. gem. Chor.

DRESDEN. Vesper in der Kreuzkirche.

Sonnabend, 6. Dez.: Arnolt Schlick sen.: Choralvorspiel „Maria zart". — Joh. Eccard: „O Freude über Freud", f. 8st. Chor. — Joh. Eccard: „Übers Gebirg Maria geht", f. 5st. Chor. — H. Schütz: Kleines geistliches Konzert. — Franz Tunder: „Ein kleines Kindelein" f. Sopr., Streichinstr. u. Cemb. — Benedict Ducis: „Nun freut euch liebe Christen-G'mein". — Zwei alte Weihnachtslieder: „Es flog ein Täublein weiße" und „Kindelwiegen".

Sonnabend, 13. Dez.: Rob. Schumann: Fuge über BACH. — Gg. Schumann: Choralmotette „Wie schön leucht' uns". — Alte Weihnachtslieder: „Nun sei willkommen, Herre Christ", „Resonet in laudibus" und „Zu Bethlehem geboren". — H. Reimann: Wiegenlied der Hirten.

Mittwoch, 24. Dez.: „Tochter Zion, freue dich". — „Es ist ein Ros entsprungen". — „Gelobet seist du, Jesu Christ". — „Joseph, lieber Joseph mein'. — „Vom Himmel hoch". — „Jauchzet, ihr Himmel" a. d. Thür. Gesangbuch 1928, Melodie von Rud. Mauersberger. — Vorspiel für Trompeten und Pauken. — „Susani" f. Ch. u. zwei obl. Oboen. — Fr. Behr: Hirtenmusik. — H. Reimann: „Wiegenlied der Hirten". — „Quempas". — „Stille Nacht". — „Nun singet und seid froh".

Mittwoch, 31. Dez.: J. Seb. Bach: Präludium und Fuge Es-dur. — Gg. Schumann: „Wie schön leucht uns". — M. Reger: „Der Mensch lebt und bestehet" f. 8st. Ch. — „Das Jahr geht still zu Ende", und „Mit der Freude zieht der Schmerz" f. 4st. Chor.

Sonnabend, 17. Jan.: Jos. Rheinberger: Sonate c-moll f. Orgel. — Fr. Kiel: Zwei Motetten f. gem. Ch. Psalm 13, 2—3, 4. — Joh. Brahms: Fest- und Gedenksprüche f. 8st. Chor.

Sonnabend, 24. Jan.: G. Böhm: Präludium u. Fuge C-dur f. Org. — Joh. Eccard: „Maria wallt zum Heiligtum" f. 6st. Chor. — H. Schütz: „Der zwölfjährige Jesus im Tempel", f. Soli, 2 Viol., Ch. u. Cemb.

Sonnabend, 31. Jan.: P. Sweelinck: Chromatische Fantasie. — Ph. Dulichius: Vier achtstimmige Chöre a. d. Centurien.

Sonnabend, 7. Febr.: Ant. de Cabezon. „Tiento del quarto tono" und „Diferenzias sobre el Canto", „La dama le demanda". — H. Schütz: Der sechste Psalm f. 2 Ch. — H. Schütz: „Die Furcht des Herrn" und „Fürchte dich nicht" a. d. geistl. Konzerten. — H. Schütz: Das Gleichnis vom Pharisäer u. Zöllner f. Soli, Ch. u. Cemb. — Melch. Vulpius: „Hinunter ist der Sonne Schein", als Wechselgesang f. Ch. mit obl. Viol. und Gemeinde bearb. v. R. Mauersberger.

BREMEN. Bremen hatte seine Sensation. GMD. Wendel brachte 3 Werke von Strawinsky erstmalig und den Komponisten persönlich mit. Der Beifall war stark. Für mich ist die „Frühlingsweihe" eine Synthese von asiatischer Brutalität und ernstlicher Dekadenz, kakophonischer Pfeffer beigemengt. Doch seien einige geniale Einfälle auf das Pluskonto gesetzt. Trotz mancher melodischer Banalität, läßt sich das Capriccio hören, vor allem, wenn es so gespielt wird, wie es der Komponist tat, der durch sein bescheidenes Auftreten gewinnend wirkte. Die Burleske Petruschka ist famos. Am Eingang der Konzertfolge der Philharmonie stand Schönbergs Bachpräludium. Seine Stilwidrigkeit schlägt das ganze Werk tot. In Rezniceks Tanzsinfonie wirkt der 2. Satz echt empfunden, die übrigen fallen, trotz Aufgebots großer Mittel und großen Könnens, ab. Nokturnen von Debussy scheinen bereits verblaßt. (Alle erstmalig.) Höhepunkte erklomm GMD. Wendel mit Brahms 1., Bruckners 5., Tschaikowskys pathetischer Sinfonie und Bachs H-moll-Messe. Das Bild rundete sich angenehm durch bedeutende Solisten wie Pembaur, den Meister der Klarheit: Pauer, der dem c-moll-Konzert Beethovens Mozartsche Prägung verlieh, den Virtuosen Mischa Elman und Lotte Schöne. Zu Gast war Otto Klemperer. Sein Intellekt sezierte die Werke bis in die feinsten Verästelungen. Dabei kam der poetische Duft bei Mozart (G-moll-Sinfonie) und die Inbrünstigkeit Bruckners (7. Sinfonie) zu kurz.

Der Künstler-Verein hatte in einem Orgel-Konzerte Ramins — er ist ein ganz Großer — und einem Liederabende Elsa Schürhoffs Abende erster Ordnung. Der köstliche Sopran Annemarie Sottmanns, begleitet auf der Orgel von Ramin, läßt den Kritiker nur genießen. Weihevoll wirkten die „Lieder an Gott" von J. Haas. Dorothea Braus machte mit dem trefflichen Klavierkonzerte von Herm. Götz bekannt. Wird das reizvolle Werk so hervorragend gespielt, wie es die junge Künst-

lerin unter Wendels Orchesterbegleitung nachdichtete, wird es stets großen Erfolg haben.

Eine neue musikalische Quelle läßt unser Domorganist R. Liesche, unter dem Titel „Bremer Musikabende" hervorsprudeln. Der Quell fließt üppig. In knapp 3 Monaten 6 große Konzerte, darunter 5 mit Chor, ist allerhand. Sie brachten namentlich durch Aufführung Bachscher Kantaten für Bremen Neues, nur schade, daß die entzückende Bauernkantate durch Rosenthals Text und im Konzertsaal störende Mimik verwässert wurde. Ob die an sich schönen Lieder von Bonke N. Visser, die stilistisch in die 80er Jahre gehören, unbedingt gesungen werden mußten, sei dahingestellt. Alles in allem zeigt R. Liesche, daß er die Orgel hervorragend beherrscht und durch seine Chorkonzerte einen Gewinn für unsere Stadt bedeutet.

Der Instrumental-Verein, der nun über 70 Jahre besteht, veranstaltete sein übliches, auf hohem Niveau stehendes Kammerkonzert. Nur Erstaufführungen: Kaminskis op. Ib, ein feingeschliffenes Quartett, Karg-Elerts Kleine Violinsonate op. 68, die von gequälten Partien nicht frei ist, des Belgiers Josef Jongens Trio, op. 30, ein Werk, das in Klangschönheit schwelgt und herzerfreuenden Fluß aufweist. Dazu eine Uraufführung: H. J. Therstappen „Schlaflied für Mirjam" für Sopran, Flöte, Bratsche und Klavier. Die Komposition verdient den rauschenden Beifall, den sie fand. Die feinsinnige musikalische Ausdeutung der Worte Beer-Hofmanns, die gewandte Architektonik und nicht zuletzt die aparte Klangwirkung lassen noch Wertvolles von dem jungen Komponisten erhoffen, der am Flügel saß und mit N. Sottmann sein Musenkind zum Siege führte.

Der Leipziger Lehrergesangverein gastierte, sein hohes, von Intelligenz getragenes Können unter Ramins anfeuernder Leitung unter Beweis stellend. Hanne Arens-Bremen hatte mit einem Klavierabend berechtigten Erfolg. Nimmt man noch unsere stets von künstlerischem Ernste getragenen Opernaufführungen hinzu, so ist unser bodenständiges Musikleben in den Hauptzügen gekennzeichnet. Neu war das „Mädchen aus dem goldenen Westen". Die sentimentale Handlung und die Süßigkeit der Musik erklärt den großen Publikums-Erfolg. Dr. Kratzi.

FRANKFURT a. M. Die letzten Monate brachten im Opern- und Musikleben der Main-Metropole etliche bemerkenswerte künstlerische Ereignisse. In den Konzerten der Frankfurter Museumsgesellschaft unter der musikalischen Leitung hervorragender Gastdirigenten stehend (Bruno Walter, Richard Strauß, Abendroth, Issay Dobrowen u. a. m.) hörte man, meist in klassischen Standardwerken, eine Reihe erstklassiger Solisten: Lubka Kolessa, Adolf Busch, Marguerite Péras, Pablo Cassado u. a. m., während die Montagskonzerte des Frankfurter Orchestervereins unter der ständigen musikalischen Leitung von Hans Rosbaud außer Werken moderner Komponisten (Strawinsky, Hindemith, Sekles usw.) durch die gute Wiedergabe großer Symphonien (Mahler, Schubert, Schumann) fesselte unter Herausstellung etlicher Solisten von Rang: Alfred Hoehn, Beatrice Sutter-Kottlar, Alexander Schmuller u. a. m. Die neue Kammermusikvereinigung, das Amar-Quartett, gab umfassende Beweise hoher Könnerschaft und begegnete erfreulicher Weise großem Anklang, dokumentiert in ausverkauften Sälen.

In der Frankfurter Oper gab es nach etlichen Neueinstudierungen, Neuinszenierungen und Wiederaufnahmen bewährter Repertoire-Opern die glanzvolle Festwoche aus Anlaß des 50jährigen Bestehens des Frankfurter Opernhauses, die, gedacht als Überblick von Klassik zur Moderne, von Beethovens „Fidelio" (unter Pollack) über Lortzings „Zar und Zimmermann" zu Wagners „Lohengrin" (unter Gustav Brecher) und Strauß' „Rosenkavalier" (unter Eugen Szenkar) führte. Verdis neu entdeckter „Simone Boccanegra" in der Inszenierung Prof. Turnaus erwies sich als eine Bereicherung des Opernspielplans, der durch die Aufnahme einiger zugkräftiger Operetten (u. a. Abrahams „Viktoria und ihr Husar") bestens erweitert wurde. August Kruhm.

MÜNCHEN. Alle Freunde der Spieloper, die vielleicht nicht ganz mit Unrecht dieser Gattung einen etwas weiteren Raum im Münchener Opernspielplan zugeteilt wissen wollten, sind durch zwei Neueinstudierungen auf diesem Gebiete reichlich auf ihre Rechnung gekommen. Freilich vermochte Boildieus „Weiße Dame" nicht mehr jene Begeisterung zu wiederholen, die sie in früheren Zeiten erweckt hatte. Gewiß steht manches in dieser Partitur und gar noch im Scribe'schen Libretto dem Lebensgefühl unsrer Großväter näher als dem heutigen, aber es ist doch eine Musik von feinem und durchsichtigen Gewebe, die sich hier vernehmen läßt, eine Musik der schlanken Linie, die einem Fanatiker des Musikdramas mit ihren Brünnhilden und Elektren beinahe überschlank erscheinen mag. Aus diesem Grunde hätte das Werk besser in den intimen Rahmen des Residenztheaters als in das große Haus des Nationaltheaters gepaßt,

das man für gewöhnlich von den volleren Klängen eines Richard Wagner- oder Richard Strauß-Orchesters erfüllt hört. Trotzdem wäre, zumal Karl Elmendorff sich der alten Oper mit jugendlicher Liebe annahm, die Wirkung wohl nachhaltiger gewesen, wenn man sich durchwegs zu einer erstklassigen Besetzung entschlossen hätte. — Unter einem ungleich glücklicheren Stern stand dagegen die Neuinszenierung von Otto Nicolais „Lustigen Weibern von Windsor". Von dem Regisseur Kurt Barre auf die Drehbühne gestellt und dadurch zu fast pausenlosem Ablauf zusammengeschlossen, faszinierte das Werk dank seiner unverwelkten jugendlichen Frische und der blühenden Kraft seiner musikalischen Erfindung das Publikum gleich einer Zugoper, die der Dirigent Hans Knappertsbusch hauptsächlich vonseiten des Romantischen her erfaßte, wogegen das buffoneske Element einigermaßen zurücktrat. Freilich kann die Münchener Staatsoper auch besetzungsmäßig mit dieser Aufführung wirklichen Staat machen, besitzt sie doch in Paul Bender und Berthold Sterneck zwei Falstaffe, wie man sie sich, auch in der Gegensätzlichkeit der Auffassungen, wirksamer nicht denken kann, in Elisabeth Feuge eine herrliche Frau Fluth, in Georg Hann einen prächtigen Fluth, und für die Lyrismen des Fenton ist der Liebling der Münchener, Julius Patzak, der richtige Interpret.

Als eines das ganze opernfreudige München zu einem einheitlichen Sturm der Begeisterung zusammenschließenden Ereignisses muß noch des 60. Geburtstages von Heinrich Knote gedacht werden, einer Feier, die der Künstler auf der Bühne („Tannhäuser") wie im Konzertsaal beging. Knotes Vielseitigkeit, die den Belcantosänger mit dem deutschen Wagnertenor in völliger Ebenbürtigkeit paart, steht wohl ebenso einzigartig da wie die Tatsache, daß der nunmehr ins siebente Lebensjahrzehnt eingerückte Künstler an stimmlichem Glanz und akzentvollem Mark, an Edeltum des Timbres sowie an dramatischer Deklamationskraft kaum von einem seiner jüngeren Kollegen übertroffen wird. Man muß etwa seinen Tristan hören, um dies Phänomen ganz zu würdigen und zu begreifen. Ein Phänomen, und doch ist hier alles in der Bahn einer natürlichen Entwicklung verlaufen, wie ja auch heute Knotes Singweise, die die denkbar natürlichste ist, nichts Gewolltes oder Gemachtes anhaftet. Heinrich Knote ragt als der Repräsentant einer großen Zeit und Sängergeneration, der die Rollen noch wichtiger waren als die Honorare, in unsere Gegenwart. Diese Künstler brachten noch die Grundbedingung allen künstlerischen Schaffens und Gestaltens mit, die Begeisterung, den Glauben an das Werk, dem sie dienen. Nur aus solchen Quellen konnte Heinrich Knote jene Kraft und Energie zuströmen, die ihn zum bedeutendsten Wagnertenor unserer Tage gemacht hat.

Dr. Wilhelm Zentner.

WEIMAR. Uraufführung im deutschen Nationaltheater. Man wurde zur Uraufführung einer Weihnachtsoper gebeten, die ein 25jähriger, fast unbekannter Komponist im Alter von 22 Jahren geschrieben hatte. Er heißt Eugen Bodart, stammt aus Cassel und ist auch am dortigen Sender als musikalischer Leiter beschäftigt gewesen. Sein Werk betitelt sich „Hirtenlegende", fußt auf dem „Spiel vom Sündenfall und von der Geburt Christi" des Lope de Vega in der Übersetzung und Bearbeitung von Fr. Walther. Es ist allerdinngs nur die Hirten-„Legende" von der Geburt Christi übrig geblieben, der recht dramatisch gegebene, christlich-welthistorische Untergrund vom Sündenfall fehlt, und übrig blieb die sehr breit gehaltene, ganz undramatische Geburtsgeschichte, aufgelöst in — im Sinne der Oper — gedanklich belastete Gespräche. So spricht die Wahl des Stoffes in dieser Behandlung weit mehr für die Gesinnung des jungen Komponisten als für seinen dramatischen Blick; zumal er durch die Wahl durchkomponierter Opernanlage die Gebrechen der Vorlage eher verstärkte als verminderte. Es geht nun einmal nicht anders, als daß eine solche im Sinne der Oper umgegossen, oder mit Singspielprinzipien gearbeitet wird. Nun, einem derart jungen Komponisten, der über das Opernproblem noch nicht gründlich nachgedacht haben kann, wird man keine eigentlichen Vorwürfe über den textlichen Mißgriff machen, er möge es aber nunmehr — was zunächst richtiger ist als neue Opern schreiben — tun, zumal es um ihn wirklich schade wäre, strauchelte er gleich bei der Anwendung der Musik auf ein völlig ungeeignetes, d. h. falsch geformtes Drama. Denn etwas von einem Musikdramatiker steckt in Bodart, das beweisen verschiedene Stellen, wie er auch in seiner Deklamation gesund, wenn auch noch keineswegs durchgreifend ist. Es steckt gutes, deutsches Musikerblut in der Musik, er hat auch, trotz mancher Ungeschicklichkeiten, ein wirkliches Orchesterohr, ist ein tonaler Melodiker mit manchen ansprechenden, gelegentlich sogar packenden Eingebungen. Das Ganze ein schönes Versprechen, und dem jungen Komponisten die Aufführungsmöglichkeit gegeben zu haben, fühlt man Dankesschuld dem Weimarer Theater gegenüber. Zudem war die Aufführung unter der Leitung von GMD. Praetorius erfreulich gut.

A. Heuß.

## MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Die Jury für das Internationale Musikfest, das im Sommer in Oxford und London stattfindet, hat u. a. die „2 Etüden für Orchester" von Wl. Vogel und die „3 Angelus-Silesius-Chöre" von Egon Wellesz zur Aufführung angenommen.

Das Mozart-Fest der Stadt Basel 1931. Die Stadt Basel, der man schon vergangenes Jahr ein wohlgelungenes Mozart-Fest danken konnte, veranstaltet vom 9.—17. Mai 1931 mit Unterstützung seiner musikalischen Körperschaften ein glanzvoll vorbereitetes Mozart-Fest, dessen Programm sich auf das Gesamtgebiet Mozartschen Schaffens erstreckt. Neben heimischen Künstlern, wie den Dirigenten: Felix v. Weingartner, Adolf Hamm, Hans Münch, Gottfr. Becker, Paul Sacher, dem Spielleiter Dr. Oskar Wälterlin, den Sängerinnen: Adelheid La Roche, Emilie Wackernagel, den Sängern: Joseph Cron, W. Hof-Hattingen, Carl Rehfuß, den Instrumentalisten August Wagner (Orgel), Adolf Hamm (Orgel), Oskar Gertner (Klarinette), Bruno Maischhofer (Klavier), dem Basler Bach-Chor, dem Basler Streich-Quartett, dem Basler Kammerorchester und dem Basler Gesangverein, wurde ein ganzer Reigen ganz hervorragender auswärtiger Künstler verpflichtet, so: Marie Gerhart (Wien), Helge Roswaenge (Berlin), Rose Walter (Berlin), Traute Börner (Köln), Georges Baklanoff (Metropolitan-Opera, New York), Salvatore Salvati (Mailand), Fernando Autori (Mailand), Louis van Tulder (Den Haag), Edwin Fischer (Berlin), Karl Stiegler (Wien) und das Busch-Quartett. Aufgeführt werden sechs Opern, und zwar: „Entführung aus dem Serail", „Zauberflöte", „Cosi fan tutte" (italienisch), „Idomeneo" (konzertmäßig, italienisch), „Die Hochzeit des Figaro" (italienisch) und „Don Giovanni" (italienisch). Die zwei Sinfoniekonzerte der Allgemeinen Musikgesellschaft unter Weingartner bringen: Notturno für vier Orchester D-dur, Klavierkonzert d-moll, Hornkonzert Es-dur und die Sinfonien in Es, G und C. In den drei Kammermusik-Matineen werden aufgeführt: die Streichquartette d-moll, G-dur, C-dur, Klavierquartett Es-dur, Lieder, Klarinettenquintett, Klaviertrio G-dur, Divertimento Es-dur (Streichtrio) und Hornquintett. — Auf kirchenmusikalischem Gebiete bringt das Eröffnungkonzert: Litania, Motette „Ave verum corpus", Missa C-dur und ein eigenes Konzert das Requiem. — Im Eröffnungskonzert werden außerdem noch Prof. W. Merian (Basel) und Dr. R. Benz (Heidelberg) als Redner fungieren. Als stilgemäße Ergänzung sind noch ein geselliger Empfang durch die Mozart-Gemeinde, ein Vortrag Prof. Dr. Bernhard Paumgartners (Salzburg) und eine Ausstellung „Mozart-Literatur", die während des ganzen Festes geöffnet bleibt, zu verzeichnen.

Das bereits vorliegende Programm des Rheinischen Musikfestes in Essen sieht folgende Einteilung vor: Freitag, 10. April, 11 Uhr: Feierliche Eröffnung der Tagung, umrahmt mit Chormusik von Heinr. Lemacher und Ludwig Weber (Hardörfer-Chor); 20 Uhr: Orchesterkonzert, Leiter: Prof. Fiedler und Chordirektor Meißner. Im Programm: Bruno Stürmer: „Messe des Maschinenmenschen" für Männerchor, Baritonsolo und Orchester (Sanssouci, Essen); Jarnach: Orchesterlieder (Frau Unkel, Köln); Braunfels: Divertimento für Orchester; Höffer: Festliches Vorspiel und anderes. — Samstag, 11. April, vorm.: Vertreterversammlung; 20 Uhr: 1. Kammermusik. Richter: Streichquartett; Sehlbach: Lieder für hohe Stimme, Oboe und Bratsche; Ingenbrand: Pikkola-Suite für Violine und Klavier; Roeseling: „Reden mit dem Wind" (Stefan George), Rezitative für Bariton, Harmonium und Klavier; Höffer: Sonate für Violine allein; Klußmann: Streichquartett. — Sonntag, 12. April, 11 Uhr: 2. Kammermusik. Pepping: Lieder und Sprüche für gemischten Chor; Scheunemann: Trio für Flöte, Oboe und Fagott; Maler: Spielmusik für 2 Violinen und Bratsche; Bückmann: Divertimento für Klavier, Flöte, Oboe, Klarinette und Fagott; Roeseling: Kantate für Chor, Sopran und Instrumente; 16½ Uhr in der Oper: K. H. Pillney: Divertimento für Klavier, Kammerorchester und Sprecher (Klavier: der Komponist, Sprecher: Hans Siewert); K. H. Pillney: „Von Freitag bis Donnerstag", ein musikalisches Zeitspiel, Text von Bruno Schönlank (Ausführende: Solokräfte der Essener Oper, der Rheinland-Sprechchor, Leiter: Hans Siewert; Leitung: Rud. Schulz-Dornburg.

Die in diesem Jahre in Preßburg stattfindenden Festspielwochen, die mit einer Mozart-Feier durch ein Gastspiel der Wiener Staatsoper eingeleitet werden, sollen künftig zu einer ständigen Einrichtung gemacht werden. In Verbindung mit dem Deutschen Theaterverein und allen Kunst- und Kulturinstitutionen Preßburgs sollen in Zukunft jährlich im Mai Festspielwochen veranstaltet werden. Während der diesjährigen Festspielwochen soll ein Gastspiel der Berliner Staatsoper und einer italienischen Stagione stattfinden.

Im Anschluß an die letzten Nachrichten über die diesjährigen Bayreuther Festspiele teilt der Verwaltungsausschuß noch mit, daß an Stelle von Dr. Karl Muck, der aus Gesundheitsrücksichten seine Bayreuther Tätigkeit aufgeben muß, Arturo Toscanini neben dem „Thannhäuser" auch

den „Parſifal" dirigieren wird. Muſikaliſcher Leiter des „Ring" iſt Karl Elmendorff.

Die Salzburger Feſtſpiele 1931 finden in der Zeit vom 25. Juli bis 30. Auguſt ſtatt. Bemerkenswert iſt die erſtmalige Mitwirkung einer fremdſprachigen Kunſtgruppe, der Mailänder Scala, die „Barbiere", „Matrimonio segreto" und „Don Pasquale" aufführen wird. Die Wiener Staatsoper bringt eine Reihe von Mozartopern, „Fidelio" und „Roſenkavalier". Die Wiener Philharmoniker werden unter Bruno Walter und Klemens Kraus ſpielen. Außerdem wird „Der Schwierige" mit Guſtav Waldau und „Jedermann" zur Aufführung gelangen.

Wie in den Vorjahren wird die Kölner Oper auch in dieſem Jahre ihre Opernfeſtwochen vom 4. bis 17. April veranſtalten. Sie beginnen am Oſterſonnabend mit der Aufführung der Oper „Die Vögel" von Walter Braunfels, an den beiden Feiertagen werden Wagners „Lohengrin" und Gounods „Fauſt und Margarete" aufgeführt. Außerdem ſind im Spielplan der Feſtwochen vertreten Lortzing „Zar und Zimmermann", Verdi „Macbeth", Wagner „Triſtan" und „Meiſterſinger", Mozart „Figaros Hochzeit" und „Zauberflöte", Smetana „Die verkaufte Braut", Richard Strauß „Roſenkavalier", Alban Berg „Wozzek" und Beethoven „Fidelio".

Eine Deutſch-Nordiſche Orgelwoche unter Mitwirkung der hervorragendſten Organiſten iſt für die erſte Julihälfte in Lübeck geplant.

Das 21. Schleſiſche Muſikfeſt findet am 19. bis 24. Mai in Görlitz ſtatt unter Mitwirkung von Wilh. Furtwängler.

## GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Der Städtiſche Singverein Eisleben, der unter Leitung ſeiner bisherigen Dirigenten Profeſſor Otto Richter (Dresden), Dr. Hermann Stephani (Marburg), Helmut John (Chemnitz) und Johannes Roeder (Flensburg) ſich ernſthaft um hohe Aufgaben bemüht hat, feiert am 7. und 8. März dieſes Jahres ſein 50jähriges Beſtehen durch Aufführung von Händels „Meſſias" in der Originalfaſſung und Beethovens „9. Symhonie". Feſtdirigenten ſind Johannes Roeder, Flensburg, und der jetzige Dirigent Theodor Blaufuß, Eisleben. Die Solopartien ſingen Anny Quiſtorp, Leipzig, Erika Bartſch, Berlin, Hanns Fleiſcher, Leipzig und Paul Lohmann, Berlin. Als Feſtſchrift erſcheint die von Univerſitätsprofeſſor Max Schneider, Halle, geſchriebene Geſchichte des Vereins.

Der Reichsdeutſche Blindenverband E. V. und der Verband der Blindenvereine im Freiſtaat Sachſen E. V. haben ein Konzertamt eingerichtet. Die Aufgaben dieſes Konzertamtes ſind 1. der Zuſammenſchluß und die wirtſchaftliche Förderung der blinden Künſtler, 2. die Verhinderung der Überflutung einzelner Gemeinden mit ſogen. Blindenkonzerten, 3. die Sicherſtellung eines angemeſſenen Honorars für die bei den Blindenkonzerten mitwirkenden blinden Künſtler, 4. die Nutzbarmachung der bisher den Agenten ungerechtfertigterweiſe zufließenden, oft beträchtlichen Überſchüſſe für gemeinnützige Zwecke der Blindenvereine, 5. die Unterbindung der betrügeriſchen Veranſtaltungen von Blindenkonzerten mit Ausnutzung der Namen der blinden Künſtler und unter Erregung falſchen Mitleids. Auf künſtleriſch wertvolle Programme ſoll höchſter Wert gelegt werden.

Der Vorſtand des Tonika Do-Bundes E. V., „Verein für muſikaliſche Erziehung" (Kantor Alfred Stier, Dresden, und Maria Leo, Seminarleiterin, Berlin) überſendet uns folgende Erklärung: „Im Verlag E. G. Wegener, Stuttgart, iſt eine „Tonartentabelle für die Tonika Do-Methode" von Bernhard Kaulberſch erſchienen, die ſich auch in ihren Ankündigungen bei Muſiklehrern und Muſikalienhandlungen auf die Tonika Do-Lehre wie auf den Tonika Do-Bund bezieht. Da ſich der Verleger auf unſere Aufforderung hin nicht dazu verſtehen will, die Nennung von Tonika Do in Verbindung mit dieſer Tabelle zu unterlaſſen, ſehen wir uns als Vertreter des Tonika Do-Bundes gezwungen, hierdurch zu erklären, daß ſich die genannte Tabelle, bei der mittels eines Schiebers die Namen der Töne in den verſchiedenen Tonarten aufgeſucht werden, zu Unrecht auf die TD-Lehre bezieht und in ihrer Handhabung und Anlage dem Geiſt derſelben in jeder Beziehung widerſpricht. Wir bitten, hierdurch davon Kenntnis zu nehmen, daß die Tonika Do-Lehre, der Tonika Do-Bund und der Tonika Do-Verlag nicht für dieſes von ihnen auf Grund der Gutachten namhafter und führender Muſikpädagogen bewußt abgelehnte Hilfsmittel verantwortlich gemacht werden können.

Die Akademiſche Liedertafel in Berlin, Sängerverbindung im Sondershäuſer S. C., feierte ihr 75jähriges Beſtehen.

## KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Die Rheiniſche Muſikſchule in Köln beabſichtigt, Oſtern 1931 ihrem Inſtitut eine Chormeiſterſchule anzugliedern, die ſowohl dem befähigten Inſtrumentalſtudierenden als zweites Studienfach offenſtehen ſoll, wie auch als Spezialſtudium betrieben werden kann.

Das Dresdener Konſervatorium konnte auf ein 75jähriges Beſtehen zurückblicken.

Die berühmte Musikhochschule wurde von einem Mitgliede der Dresdener Hofkapelle, Kammermusiker Friedrich Tröster, gegründet und am 28. Januar 1856 in den heute noch benutzten Räumen in der Landhausstraße eröffnet. Das Konservatorium, dem bereits im zweiten Jahre des Bestehens eine Schauspielschule angegliedert wurde, wurde unter seinem zweiten Leiter, Friedrich Pudor, eine der ersten musikalischen Lehranstalten. Von großer Bedeutung wurde insbesondere die 1867 erfolgte Gründung des ersten Musiklehrerseminars Deutschlands. Im letzten halben Jahrhundert sind fast alle namhaften Persönlichkeiten des Dresdener Musiklebens mit dem Konservatorium in Beziehung getreten. Führende Kapellmeister der Dresdener Oper haben am Konservatorium als artistische Direktoren gewirkt. Jahrzehntelang hat die Hofkapelle ihren künstlerischen Nachwuchs vom Konservatorium erhalten. Unter den ehemaligen Schülern finden sich berühmte Namen, wie Elisabeth Rethberg, Scheinpflug, Mitterwurzer u. a.

Die Musikhochschulen Deutschlands und die angesehensten Konservatorien sowie einige der bekanntesten Künstler haben sich im Rahmen des Deutschen Musikinstituts für Ausländer in Berlin zu einer Arbeitsgemeinschaft zusammengeschlossen, um von nun an in jedem Jahr Unterrichtskurse für Ausländer in verschiedenen Städten Deutschlands abzuhalten. Die ersten Unterrichtskurse werden im Sommer 1931 in Berlin, Berlin-Potsdam, Frankfurt a. M., Köln, München und Stuttgart stattfinden.

Auf Einladung des Musikwissenschaftlichen Seminars der Universität Münster sprach am 31. Januar Kenzo Sato (Tokio), Lektor an der Universität Berlin, über Japanische Musik (mit Vorführung von Schallplatten).

Der Konzertpianist und Pädagoge Waldemar Zeun, Eibenstock i. Erzgeb. gab ein Schüler-Konzert mit außergewöhnlichem pädagogischen Erfolg, bei dem u. a. das selten gehörte Konzert in Es-Dur für 2 Klaviere und Orchester von C. Phil. Em. Bach, ferner das B-Dur-Konzert von Mozart (gespielt von einer selten talentierten 10jährigen Schülerin) und das Beethoven-Konzert in C-Moll zum Vortrag gelangten.

Mitte Februar d. Js. gelangten im Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht in Berlin die „Neuen Spiellieder für Kinder“ von Hugo Herrmann zur Uraufführung.

Der vom Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Münster veranstaltete Händelzyklus wurde am 30. Januar mit einer Aufführung des Oratoriums „Josua“ von Händel durch Universitätschor und Collegium musicum instrumentale der Universität unter Leitung von Privatdozent Dr. Fellerer beschlossen. Die Solopartien des Oratoriums wurden gesungen von J. M. Uhl, M. Boin, H. H. Droege, H. Küster.

In Karlsruhe tagte unter Leitung des Studienrats Autenrieth-Heidelberg die Hauptversammlung des badischen Musiklehrervereins, wobei nach einem Vortrag von Prof. Gurlitt und dem Vorsitzenden eine Resolution gefaßt wurde, die die Musik als Pflichtfach für alle neun Klassen und die Einsetzung einer Schulmusikkommission forderte.

Staatliche Prüfungen für Privatmusiklehrer finden in Köln am 9. Mai und 24. Oktober, in Düsseldorf am 13. Juni und 7. November statt. Anmeldungen bis 1. April bzw. 10. September an das Provinzialschulkollegium in Koblenz.

Das Collegium musicum der Universität Freiburg i. Br. brachte unter seinem Leiter, Professor Dr. W. Gurlitt, am Freitag den 19. Dezbr. 1930 im weihnachtlich geschmückten Hörsaal des musikwissenschaftlichen Seminars eine altdeutsche Weihnachts-Messe und -Vesper zur Aufführung. In seinen einleitenden Worten bezeichnete Prof. Gurlitt als Aufgabe der Weihnachtsfeier eines akademischen Collegium musicum in dieser Zeit allgemeiner Unverbindlichkeit und Wurzellosigkeit weihnachtlicher Musik und weihnachtlichen Musizierens: alte Weihnachtsmusik nicht als einzelne, noch so köstliche, nur durch die Weihnachtsstimmung zusammengeschlossene Stücke darzubieten, sondern sie aus dem herkömmlichen konzerthaften Rahmen herauszunehmen und in jenen Lebenszusammenhang hineinzustellen, in dem sie beheimatet ist, und aus dem allein sie verstanden werden kann, um durch ernstliche Auseinandersetzung mit ihr vor allem als Geschichte dazu mitzuhelfen, dem Weihnachtsfest das deutsche Erbe seiner Vergangenheit und die gemeinchristliche Größe und Kraft, Weite und Ursprünglichkeit seines Wesens zurückzugewinnen. Es handelt sich dabei um jene Epoche der Musikgeschichte, wo neben den führenden niederländischen Meistern um 1500 eine erste Generation deutscher Komponisten die Weihnachtsbotschaft neu ergreift, wo das, was gleichzeitig Dürer, Grünewald, Cranach, Altdorfer, Burgkmair in ihren Weihnachtsbildern darstellen, in den Weihnachtsgesängen von Finck, Stoltzer, Agricola, Senfl, Dietrich, Walter erklingt. Es ist die Blütezeit einer diesseitsbetonten, städtisch-bürgerlichen Kultur mit ihren lebensfrohen, volksnahen Liedersammlungen, in deren Umkreis deutsche Komponistennamen zuerst auftauchen und auf deren Boden die deutsche Reformation ihre Weihnachtsmusik geschaffen hat. Indem diese frühprotestantische Weihnachtsmusik die überlieferte Formenwelt der lateinischen gregorianischen

# Max Reger

## Blätter und Blüten / Zwölf Klavierstücke

1. Albumblatt / 2. Humoreske / 3. Frühlingslied / 4. Elegie
5. Jagdstück / 6. Melodie / 7. Moment musical Nr. 1 C dur / 8. Moment musical Nr. 2 D moll
9. Gigue / 10. Romanze Nr. 1 B dur / 11. Romanze Nr. 2 G dur / 12. Scherzino

Edition Breitkopf 3419 / Rm. 3.—

*Neu erschienen:*

## Blätter und Blüten

für Violine und Klavier bearbeitet von

**Adalbert Lindner**

Edition Breitkopf 5495 / Rm. 4.—

*Die Werke Max Regers für den Geiger sind nicht zahlreich; umsomehr wird diese mustergültige Bearbeitung willkommen sein. Die ursprünglich für Klavier allein geschriebenen Stücke, in denen ohne Zweifel ein dialogisches Moment vorherrscht, gewinnen durch Zuhilfenahme der Violine an Farbe, Leben und Einschlagskraft. Es sind höchst reizvolle, im besten Sinne dankbare Kompositionen, die die Spielfreudigkeit anregen.*

---

# Jean Sibelius

Vier Stücke für Violine und Klavier
op. 115

| | |
|---|---|
| Nr. 1 Auf der Heide | Ed. Breitk. 5481 |
| Nr. 2 Ballade | Ed. Breitk. 5482 |
| Nr. 3 Humoreske | Ed. Breitk. 5483 |
| Nr. 4 Die Glocken (Capricciello) | Ed. Breitk. 5484 |

Jedes Stück Rm. 2.—

Drei Stücke für Violine und Klavier
op. 116

| | |
|---|---|
| Nr. 1 Scène de Danse | Ed. Breitk. 5485 |
| Nr. 2 Danse caractéristique | Ed. Breitk. 5486 |
| Nr. 3 Rondeau romantique | Ed. Breitk. 5487 |

Jedes Stück Rm. 2.—

# Adolf Busch

Bearbeitungen für Violine mit Klavierbegleitung

Arcangelo Corelli / Adagio F-dur
Edition Breitkopf 5337 Rm. 1.20

Francesco Geminiani / Siciliana
Edition Breitkopf 5517 Rm. 1.50

Nicolo Paganini / Caprice Nr. 17
Edition Breitkopf 5339 Rm. 1.50

Guiseppe Tartini / Andante D-dur
Edition Breitkopf 5338 Rm. 2.—

Antonio Vivaldi / Suite A-dur
Edition Breitkopf 5518 Rm. 2.—

---

**VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL • LEIPZIG**

Choralkunst, sowie der deutschen weltlichen Lied- und Tanzkunst in der ganzen Fülle ihrer Gegensätzlichkeit sich anverwandelt und durch neue Verbindlichkeit gegenüber dem im Glauben ergriffenen evangelischen Weihnachtswort umdeutend „reformiert", erweist sie sich ihrem musikalischen Wesen nach als Contrafactur, wie Johann Walter sagt: „Das Liedlein, ob's wohl weltlich scheint, wird alles geistlich doch gemeint". Die ihrer stilistischen Artung nach teils gregorianische, teils weltliche Musik wird zur Weihnachtsmusik nicht durch irgend etwas Dinghaftes oder einen besonderen Stimmungscharakter, sondern durch Bindung an das weihnachtliche Wort und den weihnachtlichen Choral. Deutsche frühprotestantische Weihnachtsmusik ist keine musica sacra im Sinne objektiver Stilbestimmtheit und Ausdrucksqualität, sondern geheiligt lediglich durch die innere, eigentlich weihnachtliche Haltung und Gesinnung der Singenden und Hörenden, allein aus dem Glauben. — Das weihnachtliche Proprium missae (die ständigen, nicht spezifisch weihnachtlichen Ordinarium-Sätze wurden fortgelassen) umfaßte nach einer Orgelpräambel des frühen 16. Jahrhunderts u. a. den Introitus „Puer natus est nobis" in einem Satz von Heinrich Finck in dichtester Polyphonie und spätgotisch-ungegliederter, richtungslos im Klangraum flutender Bewegtheit über dem meist planmensurierten, zunächst im Baß erklingenden und dann die vier Stimmen durchwandernden Choral; das Alleluja „Dies sanctificatus illuxit nobis" in einem renaissancemäßig klaren, übersichtlich gegliederten, ungemein klanggesättigten Satz des Isaac-Schülers Adam Rener*) (von Lüttich), des führenden niederländischen Meisters am Hofe des Kurfürsten Friedrichs des Weisen von Sachsen; die Sequenz „Grates nunc omnes reddamus" in einem besinnlichen, den Choral im Tenor führenden Satz von Johann Walter, dem Freund und musikalischen Berater Luthers. Die gleichen stilistischen Gegensätze fanden sich in der Weihnachts-Vesper, die aus folgenden Teilen bestand: Orgelpräambel, Antiphon nebst Psalmodie in Johann Walters Bearbeitung, Hymnus „Christum wir sollen loben schon" in drei Versen instrumentaliter (auf der Praetorius-Orgel), choraliter und figuraliter, das Magnificat VI. toni von Adam Rener mit zwischen den einzelnen choral-gebundenen Versen eingefügten volksmäßigen Weihnachtsliedern, wie „Christo reginato", „Joseph, lieber Joseph mein", „In dulci jubilo", „Resonet in laudibus" (letzteres auch als Orgelverse von Fr. Silcher und Bernh. v. Salem). Starken Eindruck hinterließen auch der volkstümlich dramatisierte deutsche Psalm „Her, her, ich verkünd' euch neue Mär" von Martin Agricola, sowie das am Schluß gesungene altberühmte Weihnachtslied „Ein Kindlein so löbelich" in Joh. Walters den Choral kanonisch führendem, freudig bewegtem Satz. — Das Aufführungsmaterial der Messe und Vesper war von Mitgliedern des Collegium musicum in der Hauptsache nach Mscr. 92 der Breslauer Stadtbibliothek und anderen unveröffentlichten Handschriften der Reformationszeit erstmalig zusammengestellt, übertragen und bearbeitet worden.

*) Vgl. über ihn W. Gurlitt, Ein Lütticher Beitrag zur Adam von Fulda-Frage (im Bericht über den Musikwissenschaftlichen Kongreß in Lüttich 1930).

Die Musikabteilung des Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht, Berlin, veranstaltet zu Ostern 1931 zwei musikpädagogische Fortbildungskurse für Kindergärtnerinnen, Hortnerinnen und Jugendleiterinnen. — 1. Kursus vom 8.—14. April in Verbindung mit Deutschen Rhythmikbund. Arbeitsplan: Rhythmik (Gehörbildung und Körperschulung), Selbstanfertigung von Blockflöten: Charlotte Blensdorf. Improvisation: Anna Epping. Hospitieren bei praktischer Arbeit in Kindergärten und Horten. 2. Kursus vom 20.—26. April in Verbindung mit der Berufsorganisation der Kindergärtnerinnen, Hortnerinnen und Jugendleiterinnen und dem Seminar für Volks- und Jugendmusikpflege. Arbeitsplan: Behandlung des Kinderliedes, Psychologische Grundlegung der künstlerischen Äußerungen des Kindes: Studienrat Susanne Trautwein. Methodische Betrachtungen der musikalischen Elemente im Kindergarten: Prof. Fritz Jöde. Singen und Spielen: Grete Hahn. Hospitieren bei praktischer Arbeit in Kindergärten und Horten. Offene Singstunde: Prof. Fritz Jöde.

## KIRCHE UND SCHULE.

In der evangelischen Kirche zu Leuna führte Günther Ramin einem Kreise von Interessenten die von ihm nach den Grundsätzen der deutschen

Orgelbewegung disponierte Orgel vor. Die Orgel ist von einer durch verschiedene Renaissanceorgelbauten rühmlichst bekannten Lübecker Firma erbaut und vereinigt äußerste Durchsichtigkeit des organo pleno mit strahlendem Glanz und reichster Klangfülle. Der Eindruck der Vorführung war sehr stark.

In der Annenkirche zu Dresden fand die Erstaufführung des Psalms 112 für Sopransolo, gemischten Chor und Orchester in der Neubearbeitung von Dr. Fritz Stein unter Leitung von Alfred Stier statt. Die Darstellung fand in der Presse starke Anerkennung.

Karl Hasse erhielt die Einladung, am 18. Februar seine „Reformationskantate" in der Paulinerkirche zu Leipzig zu dirigieren.

Die Organistin der Kirche zu St. Nicolai in Mühlhausen, Th., Frieda Mickel-Suck brachte in einem Bachkonzert die selten gehörten canonischen Veränderungen über „Vom Himmel hoch" zum Vortrag. An einem zeitgenössischen Abend gelangt Passacaglia und Fuge d-moll von R. Wetz zu Gehör, ein Vivaldi-Abend schließt sich im März an.

Für die Internationale Gesellschaft für neue Musik gab Günther Ramin in Hamburg auf der neuerbauten Orgel der Heilandskirche ein Konzert mit Werken von Hasse, Raphael, Gál, Ramin, Jarnach und Kaminski.

Am 3. Februar fand in der Trinitatiskirche in Riesa die Uraufführung der Kantate: „Aus der Tiefe rufe ich, Herr, zu dir" für Sopran- und Bariton-Solo, gemischten Chor, Doppelchor, Orchester und Orgel op. 8 von Dr. Wilh. Bode unter Leitung des Komponisten statt. Das organisch gewachsene, wuchtig mit dem Lutherchoral ausklingende Werk hinterließ bei den Hörern einen tiefen Eindruck.

## PERSÖNLICHES

Konstanze Nettesheim, die lyrische Sopranistin des Städt. Opernhauses in Düsseldorf, ist nach erfolgreichem Gastspiel auf drei Jahre als lyrische Sängerin an die Städtische Oper in Berlin verpflichtet worden. Die Künstlerin hat ihre Bühnenausbildung in Düsseldorf erhalten. Seit 1925 gehört sie den Düsseldorfer Städt. Theatern an.

Der Klaviervirtuose und Komponist Dr. Ernst Dohnányi wurde zum Generalmusikdirektor des Ungarischen Rundfunks ernannt.

Der Komponist Jaap Kool wurde zum Leiter der Freien Schulgemeinde Wickersdorf ernannt und als solcher genehmigt.

Infolge einer grundlegenden Umgestaltung der Musikverhältnisse im Königsberger Rundfunk (Orag) wird das ausgezeichnete Rundfunkorchester zum 1. September d. J. aufgelöst werden. GMD. Dr. h. hc. Hermann Scherchen, der Begründer und Leiter des Orchesters, dessen Rundfunk-Tätigkeit damit automatisch aufhört, beabsichtigt, zugleich von seiner Leitung der Königsberger Symphoniekonzerte, die vom Opernhausorchester ausgeführt werden, zurückzutreten. Die Unzufriedenheit des Königsberger Publikums mit den neuzeitlichen Musikexperimenten Scherchens, der sich bereits zu Konzessionen bequemen mußte, dürften zur Neuorientierung der Verhältnisse beigetragen haben.

Durch die Verpflichtung von Kapellmeister Karl Gerbert für die Philharmonische Gesellschaft in Hannover ist der Dirigentenposten des Bremer Symphonie-Orchesters vakant.

Ein Schüler Günther Ramins, Hugo Distler, wurde als Nachfolger des in den Ruhestand getretenen Emanuel Kemper zum Organisten von St. Jacobi in Lübeck gewählt.

Musikdirektor Rudolf Hoffmann (Bochum) wurde zum Bundeschormeister des Deutschen Sängerbundes und damit zum Festdirigenten des Frankfurter Sängerbundesfestes ernannt.

Der Komponist Carl Nielsen wurde zum Vorsitzenden des Kgl. Musikkonservatoriums in Kopenhagen ernannt.

Als Felix Berbers Nachfolger wurde von der Staatlichen Musikakademie in München der Geiger Georg Kulenkampff berufen, der aus Bremen stammt und mehrere Jahre lang als Konzertmeister und Solist der Bremer Philharmonie angehört hat.

Der Opernchef des Prager Deutschen Theaters Georg Széll wurde für die Monate Februar und März zu einer Konzerttournee durch die Vereinigten Staaten als Dirigent verpflichtet.

Der Pianist Emil Sauer feierte sein 50jähriges Künstlerjubiläum.

### *Geburtstage.*

Die hervorragende Violinistin Anna Hegner, Lehrerin an der Musikschule zu Basel, vollendet am 1. März ihr 50. Lebensjahr.

In seinem neuen Wirkungskreis Berlin feierte Dr. Rudolf Bode seinen 50. Geburtstag. Rudolf Bode gehört zu den wenigen schöpferischen Persönlichkeiten, die die Entwicklung der Körpererziehung in den vergangenen Jahrzehnten entscheidend beeinflußt haben. — In Kiel geboren, studierte er in Leipzig Musik und Philosophie. Hier war es der bekannte Klavierpädagoge Robert Teichmüller, dessen Entspannungsübungen Bode wichtige Anregungen für seine damaligen Studien verdankte. In den folgenden Jahren seiner Musikerlaufbahn schuf Bode ein völlig neues System der Körpererziehung, das nicht nur für den Musiker, sondern für die Jugend, insbesondere in der Schule, wichtig war. Ein in Hellerau bei Jaques Dalcroze verbrachtes Studienjahr bestärkte ihn in seinem Entschluß, sich ganz der Gymnastik zu widmen, ohne aber die Dalcroze-Gymnastik als

Grundlage für seine weitere Arbeit anzunehmen. Die Jahre 1911 bis 1914 seiner Lehrtätigkeit in München brachten den ersten Ausbau seiner Methode, dann verhinderte der Krieg die Weiterarbeit. Im Frühjahr 1919 eröffnete Rudolf Bode wieder seine Schule in München und bald war man auch in den Sport- und Turnerkreisen auf Bodes Gymnastik aufmerksam geworden. Durch zahlreiche Aufführungen und Kurse in den meisten deutschen Städten wurde die Bode-Gymnastik überall bekannt, weit über 200 in der Bodeschule ausgebildete Lehrkräfte trugen die Kenntnis von Bodes Lehre wieder in neue Kreise.

Am 11. Februar d. J. feierte der Münchener Arzt und Musiker Dr. Gustav Gerheuser seinen 60. Geburtstag. Ein zweiter Billroth, verbindet er mit der anerkannten Tüchtigkeit seines ärztlichen Könnens eine nicht mehr alltägliche Vorliebe für die Tonkunst, in der er sich als Geiger und Pianist vor allem kammermusikalisch betätigt. Am offiziellen Musikleben der bayerischen Hauptstadt nahm er früher als Begleiter seiner Gattin, der Sängerin Ella Tordek, teil, während er ihm heute sein Augenmerk als Konzertreferent der Münchener Zeitung zuwendet.

Professor Ernst Grenzebach, der Berliner Gesangspädagoge, beging am 14. Februar d. J. seinen 60. Geburtstag. Er kann an diesem Tage auf eine etwa 25jährige Tätigkeit als Stimmbildner zurückblicken, die von ungewöhnlichen Erfolgen begleitet gewesen ist. Grenzebach hat auf dem Sternschen Konservatorium (noch unter der Leitung von Felix Holländer) bei Alexander Heinemann studiert. An das Studium schloß sich eine jahrelange Konzerttätigkeit und Lehrtätigkeit am Klindworth-Scharwenka-Konservatorium und an der Staatl. Musikhochschule.

Der Verfasser der „Musikantengeschichten", von „Sebastian Bach in Arnstadt" und vielen anderen musikalischen Erzählungen, Professor Karl Söhle, feiert am 1. März seinen 70. Geburtstag. Dem sympathischen Schriftsteller werden an diesem Tage gewiß von vielen Seiten Zeichen verehrungsvollen Gedenkens zukommen.

*Todesfälle:*

† in Altenburg im 81. Lebensjahre die Witwe des Hofkapellmeisters Dr. Stade, die vor ihrer Verheiratung unter ihrem Mädchennamen Chmelick eine gefeierte Opernsängerin der Altenburger Bühne war.

† die frühere Primaballerina der Wiener Staatsoper Cäcilie Cerri im 59. Lebensjahre. Als Nachfolgerin von Irene Sironi kam sie im Jahre 1905 von der Mailänder Scala, wo sie bereits als Primaballerina tätig war, in der gleichen Eigenschaft an die Wiener Oper. Zu ihren besten Rollen gehörten die Hauptfiguren der Ballette „Coppelia", „Silvia", „Exzelsior" und „Die roten Schuhe". Im Jahre 1918 trat sie in den Ruhestand.

† im Alter von 77 Jahren der Hamburger Komponist und Dirigent Oscar Fetrás (eigentlich: Otto Faster). Zahllose Walzer und Märsche hat er komponiert, eine unerschöpfliche Quelle für Militärkapellen und Gartenkonzerte. Sein berühmtester Walzer „Mondnacht auf der Alster" wurde in mehr als 100 000 Exemplaren verbreitet. Meherere Armeemärsche stammen von Fetrás, der auch als Dirigent beliebt war und sich viele Ordensauszeichnungen erworben hatte.

† in Pescara ist der Komponist Michele Muzii im Alter von 48 Jahren. Er trat 1920 mit dem preisgekrönten symphonischen Gedichte „Die Legende der Lady Godiva" vorteilhaft hervor und hinterläßt das vierteilige Orchesterwerk „Phantasmen im Kolosseum". Seine Oper „Das Gastmahl Balthasars" blieb unaufgeführt.

† in Mailand der Komponist und Dirigent Armando Seppilli im Alter von 70 Jahren. Seine Tätigkeit am Covent Garden in London verschaffte ihm die Schätzung der Sängerin Melba, mit der er weite Konzertreisen unternahm. Von seinen Kompositionen ist das meiste in Vergessenheit geraten; Orchesterstücke, Romanzen, die beiden Opern: „Das rote Schiff" (Text von L. Orsini), „Die Meise" (Text von A. Colantuoni) hatten seinerzeit Erfolg. f. r.

† Franz Lindlar, Baß-Buffo der Kölner Oper.

† Prof. Josef Wolfsthal, einer der begabtesten Geigenvirtuosen, der als Professor an der Hochschule für Musik in Berlin wirkte und im Orchester der Staatsoper als Konzertmeister fungierte, im Alter von 31 Jahren. Wolfsthal war seit längerer Zeit an Grippe erkrankt und ist einer doppelseitigen Lungenentzündung erlegen.

† das ehemalige Mitglied der Budapester Oper Richard Kornay im 65. Lebensjahre an einem Herzschlag.

## BÜHNE.

Intendant Prof. Turnau hat Alban Bergs „Wozzeck" zur Erstaufführung für das Frankfurter Opernhaus erworben.

Zum Abschluß der Spielzeit 1930/31 beabsichtigt die Dresdener Staatsoper einen Mozart-, einen Wagner- und einen Strauß-Zyklus zu veranstalten und in einer besonderen Auswahl der Hauptwerke des ständigen Spielplans einen Überblick über die Arbeit der Staatsoper in den letzten Jahren zu bieten. Für den Rest der Spielzeit sind noch eine Reihe von Neuinszenierungen und Neueinstudierungen vorgesehen.

Die Oper Wilhelm Kempffs „König Midas" begegnete in Königsberg nach der Uraufführung so starkem Interesse, daß in Abänderung

des Programms sofort drei weitere Vorstellungen angesetzt werden mußten.

Rossinis Meisterwerk „Die Italienerin in Algier", deren Bearbeitung durch Hugo Röhr man nach dem großen Erfolg der „Angelina" mit Spannung entgegensieht, gelangt im März im Stadttheater Freiburg i. Br. unter Leitung des Generalmusikdirektors Balzer zur Uraufführung.

Der Aufsichtsrat der Städtischen Oper A.-G. zu Berlin hat den Beschluß gefaßt, in Würdigung der allgemeinen Wirtschaftslage nach den Vorschlägen der Intendanz eine Senkung der Eintrittspreise von Beginn der neuen Spielzeit ab (Mitte August 1931) vorzunehmen. Im übrigen nahm er Kenntnis von der Mitteilung des Intendanten, daß Dr. Furtwängler ab März d. J. wieder in der Städtischen Oper dirigieren wird.

Am Opernhaus in Frankfurt a. M. und am Landestheater in Braunschweig wird das Ballett „El amor brujo" (Liebeszauber) von Manuel de Falla zur Erstaufführung kommen.

Aufführungen von Strawinskys „Die Hochzeit" sind in nächster Zeit vorgesehen in Köln, Prag und Brünn.

Die Studiobühne des Instituts für Theaterwissenschaft, Köln, die mit der deutschen Uraufführung der Original Bettler-Oper (Seggara Opera von 1728) ein außergewöhnlichen Erfolg hatte, ist von einer Reihe von Bühnen zu Gastspielen verpflichtet worden. Die ersten Aufführungen der neueinstudierten Bettler-Oper fanden am 8. Februar im Stadttheater Aachen, am 13. Februar im Stadttheater Hamborn, weitere in Düsseldorf und Bonn statt. Die Leitung der Aufführung lag wieder in Händen von Heinz Prodöhl (Regie) und Kurt Heifer (Musik).

In Hannover ist für Anfang März die Erstaufführung von Clemens von Franckensteins „Li-Tai-Pe" in Aussicht genommen. Musikalische Leitung: Rudolf Krasselt, Regie: Dr. Hans Winckelmann.

Paul Graeners neue Oper „Friedemann Bach" wurde soeben von der Städtischen Oper Berlin zur Uraufführung erworben, die mit Hans Fidesser und Lotte Schöne in den Hauptrollen im Mai ds. Js. stattfinden wird.

Emil v. Rezniceks „Satuala" gelangte an den Städtischen Bühnen Hannover (Leitung: Operndirektor Rudolf Krasselt) zur erfolgreichen Erstaufführung.

Die Oper „Hanneles Himmelfahrt" (nach der Hauptmannschen Dichtung) von Paul Graener, dem neuen Direktor des Sternschen Konservatoriums in Berlin, wurde nach langer Pause kürzlich vom Landestheater in Altenburg der deutschen Opernbühne zurückgegeben und konnte ungewöhnlich starke Wirkung erzielen.

## KONZERTPODIUM.

Gerh. F. Wehles Kantate „Angelico da Fiesole" op. 33, in der Ausgabe für Männerchor, Sopransolo und Orchester zum ersten Male vom „Sängerbund" in Bautzen unter Alfred Freiberg aufgeführt (Solistin: Else Hartmann), hatte einen nachhaltigen Eindruck, so daß das Werk im Herbst ds. Js., zur Wiederholung gelangt. Der anwesende Komponist konnte für den starken Beifall persönlich danken.

H. F. Redlichs „Apostelgesänge" (für Bariton und Orchester) gelangten durch Willi Domgraf-Faßbaender von der Berliner Staatsoper in den Hannoveraner- Opernhaus-Konzerten unter Leitung Rudolf Krasselts zur überaus erfolgreichen Uraufführung.

Ein neuer Chor-Zyklus von Hugo Herrmann „Straßensingen" (für gemischten Chor a-cappella) wird vom Rottenburger „Liederkranz" in diesem Frühjahr uraufgeführt.

Ein neues „Violin-Konzert" von Hugo Herrmann (mit Kammerorchester) kommt unter GMD. Schuricht — von Konzertmeister Bergmann gespielt — im Kurtheater in Wiesbaden zur Uraufführung.

Das neue, von Woldemar Zeun gegründete „Zeun-Trio" konzertierte mit Erfolg in Plauen i. Vogtl.

Am 7. Februar ds. Js. brachte der Chemnitzer Lehrer-Gesangverein die Uraufführung der „Chorburlesken im Zoo" (für Männerchor und 7 Instrumente) von Hugo Herrmann.

Der „Ausschuß für Jugendvorstellungen" in Bremen veranstaltete mit Hilfe des Instrumentalvereins ein Konzert, das Werke von Bach, Stamitz und Schubert umfaßte.

Lotte Erben-Groll brachte die soeben in der Bearbeitung von Dr. Engländer neu herausgebene Cembalo-Sonate von Hasse mit großem Erfolge in Dresden zur Uraufführung und in Chemnitz zur Erstaufführung.

Hilde Körner, eine jugendliche Schüngeler-Schülerin, erspielte sich in ihrer Vaterstadt Iserlohn mit Regers Telemann-Variationen einen außergewöhnlichen Ersterfolg.

Zur Vorfeier des 175. Geburtstages Mozarts veranstaltete der Mozart-Verein in Dresden ein Konzert unter Leitung von Erich Schneider mit der Uraufführung eines Marsches c-moll von E. Lewicki.

Die „Deutsche Choralsuite" von Ernst Pepping wird in einem Chorkonzert auf dem diesjährigen Tonkünstlerfest des Allgem. Deutschen Musikvereins in Bremen zur Aufführung gelangen.

Die Ballettsuite für Orchester von Hans Gál wurde in einem der Sinfonie-Konzerte in Karlsruhe mit großem Erfolg aufgeführt; nächste

Aufführungen: Mainz, M.-Gladbach, Wiesbaden, Braunschweig, Görlitz und Wien.

Im 4. Konzert des Städt. Orchesters zu Freiburg i. Br. wurde unter Leitung von GMD. Hugo Balzer die 2. Sinfonie op. 100 von Heinrich Zöllner unter großem Beifall aufgeführt. Sein Chorwerk „Babylon" wird in Freiburg und in Polen zur Aufführung vorbereitet.

Mit besonderem Eifer setzt sich der Leiter des Remscheider Musiklebens, Prof. Dr. Felix Oberborbeck, für zeitgenössische Werke ein. In eigenen städtischen Veranstaltungen, zu denen der Eintritt frei ist, kommen Werke junger Talente zu Gehör, so in der letzten Zeit das ausgezeichnete Concerto grosso des jungen Kölners Hermann Schröder, das Klavierkonzert mit Kammerorchester von Herm. Wunsch, die Orchestersuite von Hans Wedig, außerdem Werke von Hindemith. Die Veranstaltungen, die bereits in gleicher Form im vorigen Winter stattfanden, begegnen hier allseitigem Interesse.

Der Pianist Iwan Engel wurde von der British Broadcasting Corporation eingeladen, Mitte Februar mit deren Orchester Liszts „Ungarische Fantasie" sowie einige Solostücke zu spielen.

Der Pianist Willy Hülser bringt in fünf Vormittagskonzerten der Philharmonischen Gesellschaft zu Bremen Bachs gesamtes „Wohltemperiertes Klavier" zur Aufführung.

Im 3. Abonnementskonzert des Musikvereins zu Stargard i. Pom. spielte der Violoncellist Günther Schulz-Fürstenberg mit großem Erfolg Werke von Händel, Boccherini, Fauré und Moszkowski.

Im Musikverein Stargard i. Pom. wird das Oratorium „Da Jesus auf Erden ging" von Felix Woyrsch einstudiert.

In dem am 11. Januar von Paul Gerhardt veranstalteten 2. großen Orgelkonzerte in der Marienkirche in Zwickau fand u. a. auch ein Trio für 2 Violinen und Orgel von Kurt Driesch, geb. 1904, Kompositionsschüler von St. Krehl und M. Ludwig, Leipzig, sowie W. Braunfels und Ph. Jarnach, Köln, seine Erstaufführung und freundliche Aufnahme. Auch kam durch P. Gerhardt ein größeres Werk (Variationen für Orgel op. 12) von Otto Themes zur Darbietung. Als Mitwirkende bewährten sich Konzertsänger H. Kunz-Zwickau, Konzertmeister Dännerich und Kantor Paul-Müllsen.

Wir berichten über einige Aufführungen von Werken Felix Draesekes, des viel zu sehr zurückgedrängten Dresdner Meisters:

Die Konzertgesellschaft Bürger-Resource in Mühlhausen i. Th. veranstaltete einen Draeseke-Abend. Das Städt. Orchester erspielte der Serenade und vor allem dem Klavierkonzert einen großen Erfolg. Der Solist des Abends war

der ausgezeichnete junge Kasseler Pianist Rich. Laugs, einer der Wenigen, die das Werk in ihrem Repertoire haben und auch einer der wenigen Pianisten der jungen Generation, die bei glänzender technischer Wiedergabe auch den seelischen Gehalt der interpretierten Werke Rechnung tragen. — Anreger und Dirigent dieses Abends war der erst vor kurzem in seine Stellung berufene neue Städtische Musikdirektor von Mühlhausen Hanns Ungar.

Über die Aufführung der Sonate op. 6 im Deutsch-österreich. Autorenverband, Wien, wird berichtet:

..... Einen starken Eindruck hat die klangschöne Sonata quasi Fantasia von dem berühmten Dresdner Komponisten Felix Draeseke vor dem vollkommen ausverkauften Saal hinterlassen. Die beliebte Künstlerin Anny Nikel hat mit diesem genialen Meisterwerk einen glücklichen Griff gemacht, worauf alle nach Erfolg schmachtenden Solisten ganz besonders aufmerksam gemacht werden sollen. Dieses höchst fesselnde Werk wurde unter stürmischem Beifall hochbegeistert aufgenommen. Direktor der Veranstaltungen des Autorenverbandes: Ignaz Herbst.

..... Ganz besonderes Aufsehen machte Anny Nikel mit der grandiosen Klaviersonate Sonata quasi fantasia von Felix Draeseke. Schon im ersten Satz zeigt sich der große Meister im vollsten Lichte seines eminenten Könnens. Die folgenden Sätze reißen den Hörer bis zur höchsten Steigerung mit sich fort. Ein äußerst dankbares Werk für die klaviersprechende Welt. Draesekes Gedanken wurden gleichsam von dem hochbegeisterten Kunstauditorium unter reichem Beifall gefeiert und die vortreffliche Virtuosin Anny Nikel des öfteren für diese Tat hervorgerufen.

..... Ein weiteres musikalisches Ereignis war Meister Felix Draesekes herrliche „Sonata quasi Fantasia", die mit der weltbekannten Klaviervirtuosin Anny Nikel einen durch langanhaltenden Applaus bekräftigten Riesenerfolg hatte. Ein erfolgreiches Werk von zündendster Wirkung, der größte Gewinn unserer heutigen Klavierliteratur.

## DER SCHAFFENDE KÜNSTLER.

Hugo Herrmann hat soeben ein Alice Ehlers gewidmetes „Cembalo-Konzert" (mit Kammerorchester) komponiert und arbeitet gegenwärtig an einer kleinen Schuloper „Der Record", deren Text von Robert Seitz stammt.

Georg Vollerthun hat soeben seine heitere Oper „Der Freikorporal" beendet (Text von Rudolf Lothar), die von der städtischen Oper in Hannover zur Uraufführung erworben worden ist.

Max Brod schreibt das Textbuch zu einer Oper, die sich an den bekannten Roman „Nana" von Emile Zola anlehnt. Die Vertonung erfolgt durch Manfred Gurlitt.

Mark Lothar arbeitet an einer dreiaktigen Oper „Münchhausen", zu der Dr. Wilhelm Treichlinger den Text verfaßt hat.

Wilhelm Kienzl hat eine neue Oper vollendet, die in der Wiener Staatsoper in der nächsten Spielzeit zur Uraufführung gelangen wird.

Igor Strawinsky arbeitet an einem Violinkonzert, das, wie wir hören, im Herbst unter seiner Leitung in Berlin zur Uraufführung kommen wird.

Von Rudolf Lothar liegt eine musikalische Komödie vor, deren Vertonung José Berr übernommen hat, betitelt „Der tote Gast".

Richard Strauß' neues Werk „Austria" (Österreichisches Lied von Anton Wildgans), das für großes Orchester und Männerchor geschrieben ist, wird soeben vom Verlag Bote & Bock auch in einer von Strauß autorisierten Fassung für großes Orchester (ohne Chor) herausgebracht.

G. Francesco Malipiero's „Drei Sinfonische Fragmente" aus seiner neuen Oper „Torneo Notturno" (Komödie des Todes) — Uraufführung am Münchner Nationaltheater am 13. Mai d. Js. — wurden soeben von der Berliner Funkstunde zur Uraufführung für März d. Js. angenommen.

## VERSCHIEDENES.

Wien kann im März, dem historischen Monat der Altwiener Frühlingsfeste, im Rahmen des Mozart-Jahres 1931 auch ein eigenartiges Jubiläum begehen. Am 16. März d. J. werden es genau 150 Jahre sein, seit W. A. Mozart zum dauernden Aufenthalt in Wien eingetroffen ist und die für sein großes Wirken bedeutungsvollste Periode der Meisterreife begann. Er kam an jenem Tage auf den Ruf seines harten Dienstgebers, des Salzburger Erzbischofes Graf Mels-Colloredo, als Konzertmeister der fürsterzbischöflichen Hofkapelle nach Wien. Hier fand er nun den Mut sich von seinem drückenden Verhältnis zu Erzbischof Mels-Colloredo freizumachen. Er kündigte seine Stellung und verblieb fortan als freier Musiker in Wien, um hier in wenig mehr als zehn Jahren die herrlichsten Werke seiner Kunst zu schaffen.

Eine Operngesellschaft machte den interessanten Versuch, Puccinis „Madame Butterfly" in Tokio zur Aufführung zu bringen. Die Ausländer-Rollen wurden zwecks schärferer Kontrastwirkung von deutschen und englischen Künstlern gesungen. Die Japaner verhielten sich indessen überwiegend ablehnend. Bezeichnenderweise weniger gegen das Libretto als gegen die Musik,

die als aufdringlich und überlaut bezeichnet wurde und gegen die sich die dünnen japanischen Singstimmen nicht durchsetzen konnten.

Der Tantiemenstreit wegen des „Idomeneo" — Richard Strauß verlangte über das Bearbeiterhonorar hinaus acht Prozent, was Generalintendant Schneiderhan nicht zugestehen wollte — ist beendet; die Uraufführung der neuen Bearbeitung wird also in Wien stattfinden, aber kaum vor Mitte März.

Vom tschechischen Kultusministerium wurden dreißig Briefe des Komponisten Anton Dworschak erworben, die hauptsächlich über das kompositorische Schaffen des Künstlers Aufschluß geben. Die Briefe waren an den berühmten Dirigenten der Bayreuther Festspiele, Hans Richter, gerichtet.

Auf der Intendantentagung in München ist folgender Beschluß gefaßt worden: Es wurde nur für zwei Bühnen, und zwar für Wien und München, für die diesjährigen Festwochen eine Höchstgage von 1000 Mark für auswärtige Gäste freigegeben. Sonst ist den deutschen Bühnen auch weiterhin nur eine Höchstgage von 650 Mark gestattet worden.

Über das Vermögen des Dirigenten Sir Thomas Beechem ist der Konkurs eröffnet worden. Die Verbindlichkeiten betragen 140 000 Pfund, denen nur die Einnahmen aus einem allerdings beträchtlichen unveräußerlichen Kapital gegenüberstehen. Gegen Beechem sind in den letzten Jahren 170 Konkursanträge gestellt worden.

Die vor einigen Wochen eröffnete „Siegfried-Wagner-Gedächtnisausstellung" im Stadtgeschichtlichen Museum im Alten Rathause zu Leipzig ist dieser Tage um die beiden Skulpturen „Siegfried Wagner" und „Cosima Wagner" — zwei hervorragende Werke des Dresdener Bildhauers Reinhold M. Kuntze — bereichert worden.

Die Ziffern für die Musikkompositionen in den Vereinigten Staaten sind seit drei Jahren ständig im Steigen begriffen. Im Jahre 1929/30 ist bisher der Höhepunkt erreicht worden. Gegenüber der Musiksaison 1928/29 mit 27 023 neuen Musikwerken stellt das Jahr 1929/30 mit 32 129 neuen Kompositionen eine Zunahme von 5106 Werken dar.

In Italien beging man die 200. Wiederkehr des Todestages von Bartolomeo Cristofori (1653 bis 1731), dem Erfinder des modernen Klaviers.

fr.

In Como wurde das Andenken an den bedeutenden Organisten und Komponisten Marco Enrico Bossi (1861—1925) durch Enthüllung eines Bronzereliefs am Theater gefeiert, das der Bildhauer Prof. Pietro Canonica geschaffen hat. Die Inschrift der Tafel, die Bossi an der Orgel zeigt, diktierte D'Annunzio.

f. r.

Eine Gedenktafel für die erſte, leider unbekannt gebliebene deutſche Oper von Heinrich Schütz wurde an der Stätte der Uraufführung in Torgau angebracht.

Am Sterbehauſe des Komponiſten Wilhelm Rudnick in Liegnitz wurde eine Gedenktafel eingeweiht.

## FUNK UND FILM.

Der Mitteldeutſche Rundfunk hat mit dem Leipziger Thomaskantor Profeſſor D. Dr. Straube und dem Thomanerchor vereinbart, daß vom Oſterſonntag 1931 an jeden Sonntag eine von Bachs Kirchenkantaten zur Aufführung gelangen ſoll. Die Leitung übernimmt Prof. D. Dr. Straube, Mitwirkende ſind der Thomanerchor, das Leipziger Gewandhausorcheſter und namhafte Soliſten. Sämtliche deutſchen und womöglich auch ausländiſche Sender werden die Aufführungen übernehmen.

Durch den Deutſchlandſender Königswuſterhauſen wurden Lieder mit Streichquartett-Begleitung von Eduard Bornſchein uraufgeführt. Ausführende waren Käthe Wegner-Peiſer und das Bruinier-Quartett. Dr. Dürre ſprach einleitend über das Schaffen Bornſcheins.

Walter Niemann (Leipzig) ſpielte aus eigenen Klavierwerken im Leipziger Mitteldeutſchen Rundfunk (Kleine Sonaten op. 98 Nr. 2 E-moll und op. 103 „Stimmen des Herbſtes", Erſtaufführungen) und im Kölner Weſtdeutſchen Rundfunk (Sonatina op. 103; „Hamburg"-Zyklus op. 107; Präludium, Intermezzo und Fuge im klaſſiſchen Stil op. 73).

Der Südweſtdeutſche Rundfunk hat das neue, noch nicht vollendete Violinkonzert von Igor Strawinsky erworben und wird es in der nächſten Spielzeit in den Montagskonzerten aufführen (Soliſt Samuel Dushkin).

## DEUTSCHE MUSIK IM AUSLAND.

Die Berliner Philharmoniker werden unter Leitung von Wilhelm Furtwängler im März zum erſten Male in Amſterdam und Haag konzertieren.

Generalmuſikdirektor Fritz Buſch von der Staatsoper in Dresden hat ein Konzert im Auguſteo in Rom mit ſo außergewöhnlichem Erfolg dirigiert, daß er unmittelbar danach für mehrere Konzerte im nächſten Jahre verpflichtet wurde. Das Programm enthielt Werke von Weber, Lualdi, Kodaly, Reger und Brahms.

Paul Graeners Orcheſterwerk „Die Flöte von Sanssouci" hat bei der Erſtaufführung in Bergen (Norwegen) derartigen Erfolg gehabt, daß auf ausdrücklichen Wunſch der dortigen Tagespreſſe das Werk in einem eine Woche ſpäter ſtattfindenden Konzert wiederholt wurde. Das Werk hat bisher, 8 Monate nach der Uraufführung, im ganzen 41 Aufführungen zu verzeichnen.

Günther Ramin wurde vom Bachverein in Kopenhagen aufgefordert, Mitte Februar einen Cembalo-Abend zu geben, an dem er unter anderm die Goldberg-Variationen von Bach erſtmalig in Kopenhagen auf dem Cembalo zu Gehör bringen wird. Außerdem wird er im Däniſchen Staatsrundfunk alte Cembalo-Muſik ſpielen.

Pietro Mascagni dirigierte in Rom mit groſſem Erfolg Beethovens 2. Sinfonie und die „Tannhäuſer"-Ouvertüre.

Richard Strauß' „Salome" gelangte neueinſtudiert an der Warſchauer Oper in polniſcher Sprache zur Aufführung. Wie die Direktion des Opernhauſes mitteilt, erzielte die „Salome", die ſeit 1908 in Warſchau nicht mehr gegeben war, einen ſehr großen Erfolg.

Der Düſſeldorfer GMD. Hans Weisbach hatte als Dirigent des Sinfonie-Orcheſters in Madrid mit zwei Konzerten ſtärkſten Erfolg.

Adolf Kienzl, der erſte Kapellmeiſter des Stadttheaters zu Mainz, wurde nach einem erfolgreichen Gaſtſpiel in Holland als Dirigent für zehn Sinfoniekonzerte engagiert.

Der Kapellmeiſter Georg Sebaſtian von der Berliner Städtiſchen Oper, der ſeine Laufbahn in Leipzig unter Guſtav Brecher begann, wurde an das Teatro del Liceo in Barcelona als Leiter der deutſch-italieniſchen Opernſaiſon verpflichtet. Unter anderem dirigiert er die dortige Erſtaufführung der „Elektra".

Laurits Melchior und Lotte Lehmann werden im Frühjahr unter Furtwängler in der Pariſer Oper gaſtieren.

GMD. Fritz Buſch von der Staatsoper in Dresden gab mit dem Philharmoniſchen Orcheſter Roms, das auch außerhalb Italiens einen ſehr guten Namen hat, ſein erſtes Konzert in Rom. Mehrere tauſend Menſchen, darunter viele Mitglieder des Diplomatiſchen Korps und der fremdländiſchen Kolonien, waren im größten Konzertſaal, dem Auguſteo, zuſammengekommen. Fritz Buſch erzielte mit der Wiedergabe der „Freiſchütz"-Ouvertüre, kleinerer Werke von Reger, Lualdi, Kodaly und ganz beſonders im zweiten Teil mit dem Vortrag der zweiten Symphonie von Brahms rauſchenden Beifall.

Im ausverkauften Konzertgebäude wurde das große Amſterdamer Mozartfeſt, das von der Konzert-Gebouw-Vereinigung und der Wagnervereinigung gemeinſam veranſtaltet wird, mit einem unter Leitung von Bruno Walter ſtehenden philharmoniſchen Konzert eingeleitet. Der Abend geſtaltete ſich zu einem großen Triumph für den deutſchen Dirigenten.

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Fritz Stege, Berlin. — Für den Verlag und den Anzeigenteil verantwortlich: Guſtav Boſſe Verlag, Regensburg. — Redaktionelle Sendungen an: Redaktionelle Geſchäftsſtelle der „Zeitſchrift für Muſik" in Berlin-Johannisthal, Sturmvogelſtr. 10 — Aufſätze u. innere Anfragen an: Dr. Alfred Heuß, Gaſchwitz bei Leipzig, Guſtav Meiſelſtraße 23. — Schriftleitung für Weſtdeutſchland: Prof. Dr. Hermann Unger, Köln-Marienburg, Alteburgerſtr. 338. — Sendungen für den Verlag an: Verlag der „Zeitſchrift für Muſik", Guſtav Boſſe Verlag in Regensburg. — Gedruckt in der Graphiſchen Kunſtanſtalt Heinrich Schiele in Regensburg.

# ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann
Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

HAUPTSCHRIFTLEITER: DR. ALFRED HEUSS, GASCHWITZ BEI LEIPZIG

Schriftleitung für Norddeutschland: Dr. Fritz Stege, Berlin

Schriftleitung für Süddeutschland und Österreich: Gustav Bosse, Regensburg

Schriftleitung für Westdeutschland: Prof. Dr. Hermann Unger, Köln



98. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG / APRIL 1931 HEFT 4

## INHALT



### Bildbeilagen:



### Notenbeilage:



### BEZUGSBEDINGUNGEN

Die Zeitschrift für Musik kostet im In- und Ausland im Vierteljahr RM. 4.—, Einzelheft RM. 1.50

Sie ist zu beziehen: a) durch alle Buch- und Musikalienhandlungen, b) vom Verlag der „Zeitschrift für Musik" Gustav Bosse Verlag in Regensburg direkt, c) durch alle Postämter (bezw. beim Briefboten zu bestellen). Bei Streifbandzustellung werden Portospesen berechnet. Der Bezugspreis ist im Voraus zu bezahlen

### INSERTIONSBEDINGUNGEN

Preise für Anzeigen: 1/1 Seite RM. 180.—, 1/2 Seite RM. 94.—, 1/4 Seite RM. 50.—, 1/8 Seite RM. 28.—,
die einspalt. 68 mm breite Millimeterzeile kostet RM. 0.80. Bei Platzvorschrift 25% Aufschlag. Eine Anzeigenseite ist 203 mm hoch und 140 mm breit
Zahlstellen des Verlages (Gustav Bosse Verlag): Bayer. Staatsbank, Regensburg; Postscheckkonto: Nürnberg 14349; Österr. Postsparkasse: Wien 156451

## Aus neuerschienenen Büchern.

Bayreuther Interregnum 1883.

Die Geschichte der Bayreuther Festspiele bedarf bezüglich der Vorgänge im Sommer 1883 der Aufhellung und Ergänzung. Der am 13. 2. desselben Jahres erfolgte Tod Richard Wagners warf auf die bevorstehenden Spiele einen tiefdunklen Schatten; Katastrophe und Chaos drohten, und wie das Werk durch das Verderben hindurch und wieder zum Licht geführt worden ist, darüber ist Wichtiges noch ungesagt geblieben. Aus der Handschrift „Der Kampf zweier Welten um das Bayreuther Erbe", Julius Knieses Tagebuchblätter aus dem Jahre 1883, mit einer Einleitung von Prof. Dr. R. Freiherrn v. Lichtenberg; herausgegeben von Julie Kniese, sei folgendes mitgeteilt:

Wer war Julius Kniese? Die Einleitung sagt: „Ein echter Deutscher, ein idealer Künstler, ein Treuester der Treuen. Der großen Menge der Festspielbesucher blieb sein rastloses, selbstlos sich aufopferndes Wirken zumeist verborgen; denn in der Stille, hinter der Bühne, in hingebungsvollstem Studium mit den darstellenden Künstlern, sowie in vielfachen Sorgen um die Zukunft des großen Kulturwerkes, das ... Richard Wagner seinem Volke hinterlassen hat, und in unermüdlicher Arbeit und hartem Kampfe für die Reinhaltung dieses Werkes bestand dies Wirken und blieb der Hauptinhalt von Knieses Leben bis zu seinem Tode."

Kniese war ein Schneidersohn (geb. 1848) aus Roda in Thüringen. Neunjährig führte er die Kurrende seines Heimatortes, und mit 11 Jahren sang er die Sopranpartie in Haydns „Schöpfung". Vom Lehrerseminar in Altenburg ging der Zwanzigjährige als Schüler zu Prof. Riedel nach Leipzig und wurde Musiker. Im Jahre 1882, dem ersten Parsifaljahre, holte man ihn nach Bayreuth als Chormeister und Solorepetitor. Hier war er dem Meister jede Sekunde zur Seite und trug bei den Proben auch die kleinste von dessen Bemerkungen in seinen Klavierauszug ein, eine Treue, die sich schon im folgenden Jahre überaus segensvoll auswirken sollte. Erster Parsifaldirigent war bekanntlich Hermann Levi, sehr gegen den Willen Richard Wagners. Aber von München war auf das Gesuch um Mitwirkung der Hofkapelle der kategorische Bescheid gekommen: mit dem Dirigenten Levi „ja", ohne Levi „nein". Einst hatte Levi zu Wagners Nichte Johanna Wagner, der ersten Elisabeth, geäußert: „Mein höchstes Ziel ist, den „Parsifal" zu dirigieren, und wenn ich den Taufschwengel über mich schwingen lassen müßte".

Der Meister starb. Der Führer war dahin. Schwarze Wolken türmten sich um Wahnfried, das Festspielhaus, Bayreuth. Wohl standen dieselben künstlerischen Kräfte wie 1882 bereit; aber der Autorität Wagners enthaftet, verfielen sie der Ehrfurchtlosigkeit und versanken in anderswo gewohnten Schlendrian, Eitelkeit und Ehrgeiz drängte heran und hervor, im unentwirrbaren Durcheinander drohte das große Werk unterzugehen.

Wiederum rief man Kniese, und der treue Mann, manche vorjährige Kränkung vergessend, ließ sofort seine Familie, genau am Tage der Geburt seines Söhnchens, in Frankfurt zurück und eilte zur Rettung herbei. Sein Opfer war nicht umsonst. Während der Wochen dieses Bayreuther Aufenthaltes schrieb Kniese an seine Gattin eine Anzahl von Briefen, die den Hauptinhalt der oben erwähnten Handschrift bilden. Mit Kniese sollte Porges an der Lösung gleicher Aufgaben wirken.

Aber Porges war ein Faulenzer, hatte mehr Sinn für Börse und Zeitungen und benützte seine Kenntnis vertraulicher Dinge dazu, einer ihm nahestehenden Presse gutbezahlte Sensationsartikel zu liefern. Der technische Leiter Brand war schwankenden Charakters, wenn auch im ganzen gutgesinnt. Die wichtigsten der mitwirkenden Künstler waren Scaria, Winckelmann, Reichmann, Gudehus, Siehr, die Materna und die Malten. Restlose Anerkennung und hohes Lob hat Kniese nur für Therese Malten. Reichmann wollte verärgert nicht mehr singen, als auch Fuchs als Amfortas Erfolg hatte. Von Gudehus sagt Kniese: „Ein guter Kerl, aber ein Esel", und über denselben an anderer Stelle: „Sonst hat er, wie auch Winckelmann, soviel Ahnung von Parsifal wie ein Esel von einem Frankfurter Milchkarren." Scaria versuchte, wenn auch vergebens, den Hervorruf wieder einzuschmuggeln, der sich heute in manchen — hoffentlich nicht allen — deutschen Opernhäusern zu einer Schlußkomödie von wahrhaft abstoßendem Gepräge ausgewachsen hat. Vor allen Dingen aber drängten die Sänger auf Erhöhung der Gage nach der Logik: „Den Ruhm, unter Wagner zu singen, haben wir nicht mehr; ungemütlich ist der Aufenthalt in Bayreuth, weil ohne jeden Zusammenhalt: also lassen wir uns besser bezahlen."

Der dunkelste Punkt aber hieß: Hermann Levi. Über dessen Sachverständnis urteilt Kniese: „Levi steht vor dem Parsifal als vor etwas ihm Unfaßbaren. Er weiß, . . . daß es im P. mit „musikalischen Schönheiten" nicht getan ist." Dann aber vor einem anderen Gesichtspunkte aus: „Ich halte hier aus, denn es ist schauerlich interessant, in wie kurzer Zeit „seine (Wagners) Freunde" ihn vergessen haben. Der

roheste unter seinen Freunden ist Levi. Ich wünsche das Ende der Probe herbei, schon, weil ich seine Stimme nicht mehr hören kann, die die eines Viehtreibers ist. Und er hat seinen Ton eingeführt. Er macht Späße im Orchester und auf der Bühne, und in dem rohesten Lachen bekommt er die gewünschte Antwort darauf." Nur ein einziges Beispiel. Fräulein Belce entschuldigt einen von ihr gemachten Fehler „Ach Gott, es ist so entsetzlich heiß!" Levi: „Wir müssen ja die Hitze auch ertragen." Belce: „Ja Sie, Sie haben sich da unten ausgezogen", Levi, unter dem Gewieher des Orchesters: „Bitte, genieren Sie sich nicht!" Diese Dinge gingen so weit, daß Brand bei einer Probe zu Levi sagte: „Solche Probe in Bayreuth ist eine Schande!" Und ein andermal: „Der Ton, den Du hier eingeführt hast, und das gesamte Gebaren an Dir ist unserer Sache unwürdig." Worauf Levi abging, ohne wesentlich berührt zu sein.

Immerhin geleitete Knieses Geist die Festspiele 1883 im ganzen zum zufriedenstellenden Ende. Aber man kann es verstehen, wenn er nach dem Worte seines Meisters: „Gott, laß mich ehrlich bleiben" den Entschluß faßte: nie wieder nach Bayreuth. Für 1884 wurde dann auf Knieses Rat Liszt um Übernahme der Oberleitung gebeten. Unbedachtsamerweise betraute man Levi mit der Vermittlung und durfte sich nicht über Liszts Bescheid wundern: ich oder Levi. So begann denn 1884 Frau Cosima, sich wieder um die Dinge zu kümmern, und für 1886 bat sie sich für „Parsifal" Knieses Regie-Klavierauszug aus. Kniese bemerkt hier mit nicht unberechtigter Bitterkeit: „Alle Welt weiß, daß ich die Tradition fixiert habe, aber nicht um die Welt sagt's einer." Er war mittlerweile nach Aachen berufen worden; aber „der protestantische Dirigent, der es wagte, Bach aufzuführen", fand dort keine bleibende Statt. Und schließlich folgte er 1889 der dringenden Bitte Frau Cosimas und ging wieder nach Bayreuth (Levi hatte Einspruch erhoben), und nun war es auf Lebenszeit. Von denen, die seiner Ausbildung so vieles zu verdanken hatten, nennen wir nur: Hans Breuer, Burgstaller, Friedrichs, Grüning, van Roy, de Reszké, die Gulbranson, die Nordica. Und als mancher von ihnen, die Brücke nach dem Festspielhügel abbrechend, an den hochbezahlten gestohlenen Parsifal-Aufführungen in New-York und Amsterdam teilnahm, schrieb er die schmerzerfüllten Worte nieder: „Mein Gott, ist denn alles Geld!" Das ist auch noch ein Kapitel für sich: wie groß ist die Zahl derer, die ihren Aufstieg von und durch Bayreuth genommen haben! Und wie ist es oft, ja oft, gedankt worden? Wie so mancher und manche — wir schließen die Gegenwart nicht aus — war und ist nicht zu finden, wenn es einmal gilt, dem Bayreuther Gedanken ein persönliches Opfer zu bringen!

Wir schließen mit den schönen Worten, die Dr. Alfred v. Bary in einem Briefe an einen Freund über Kniese schrieb: „So, wie Sie mein künstlerisches Wollen empfunden haben, so sprachen zuerst zu mir Frau Cosima Wagner, die herrliche, geistvolle Frau, und Julius Kniese, der unvergeßliche, treueste Kurwenal der Bayreuther Idee."

Otto Tröbes (dbk).

## Preisausschreiben.

Der Reichsminister des Innern hat im Einvernehmen mit dem Preußischen Minister für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung für das im Juli 1932 in Frankfurt a. M. stattfindende XI. Deutsche Sängerbundesfest einen Staatspreis in Höhe von 10 000 Mark für deutsche Tonsetzer zur Gewinnung neuer wertvoller Chorwerke für Männer- bzw. gemischten Chor gestiftet. Diese Summe ist zur Hälfte für Werke mit Orchester und zur Hälfte für a cappella-Chöre bestimmt. Unter letzteren sind Chöre leichterer Ausführbarkeit, doch wertvollen musikalischen Inhalts, erwünscht. Die Verteilung der Preise geschieht durch ein vom Minister in Verbindung mit dem Senat der Preuß. Akademie der Kunst, Sektion für Musik, zu bestimmendes Preisrichterkollegium. Die preisgekrönten Chorwerke sollen nach Möglichkeit beim XI. Deutschen Sängerbundesfest uraufgeführt werden. Die Einsendung der Kompositionen hat in doppelter Ausfertigung unter einem Kennwort bis zum 1. Juli d. J. bei der Geschäftsstelle des Deutschen Sängerbundes, Berlin W. 35, Potsdamerstraße 123, zu erfolgen, von wo aus auch die näheren Richtlinien zu beziehen sind.

## Ehrungen.

Der Komponist vieler volkstümlicher Lieder und Männerchöre Josef Gauby wurde anläßlich seines 80. Geburtstages zum Ehrenbürger der Stadt Graz ernannt. Gauby hat durch sein „Judenburger G'läut", das zum Volksliede wurde, in seiner engeren Heimat sowohl, als auch im Auslande sich einen geachteten Namen gemacht. Als Liedlyriker

ſeriöſer Richtung gehört er, der ein Schüler W. A. Remys war, der nachſchumanniſchen Richtung an.

Oſſip Gabrilowitſch, Pianiſt und Dirigent des Philadelphia-Orcheſters wurde von der Geſellſchaft der Muſikfreunde in Wien zum Ehrenmitglied ernannt. In der Liſte der Ehrenmitglieder dieſer 1812 gegründeten Geſellſchaft, zu denen noch Beethoven, Brahms und Liſzt gehörten, befinden ſich bloß elf lebende Künſtler, darunter Richard Strauß, Hans Pfitzner, Wilhelm Furtwängler und Pablo Caſals.

Profeſſor Dr. Max von Schillings und der Muſikwiſſenſchaftler Gerhard Krauſe wurden zu Ehrenmitgliedern des Deutſch-Ruſſiſchen Künſtler-Theaters ernannt.

Der ungariſche Reichsverweſer hat dem italieniſchen Dirigenten Arthur Toscanini den Titel eines Ehrenprofeſſors der Budapeſter Hochſchule für Muſik verliehen.

## Verlagsnachrichten.

Preisabbau von Büchern des Hauſes Breitkopf & Härtel. Unter ihnen findet ſich am erſten Aberts zweibändiges Mozart-Werk, das nunmehr für M. 10.— zu erhalten iſt (7 und 9 M. geb.), weiterhin von wichtigſten Büchern Chryſanders Händel, Thayns Beethoven, Glaſenapps Wagner. Man laſſe ſich den Katalog ſchicken.

Eine bedeutende Neuerſcheinung auf dem Gebiete der Kirchenmuſik iſt die Oſterkantate für gemiſchten Chor, Sopranſolo, Violine und Orgel von Robert Curt von Gorriſſen. Dieſes Werk iſt im Verlage W. Ehrler & Co., Leipzig, erſchienen. Die Kantate beſteht aus drei größeren Sätzen: 1. O Golgatha, 2. Liebe wird euch auferſtehen, 3. Jeſus lebt. Die Oſterkantate Gorriſſens zeichnet ſich durch guten Aufbau und Stil aus. Die Behandlung der Singſtimmen iſt ausgezeichnet und die Verwendung der Solovioline ganz beſonders in „O Golgatha“ von ſeeliſch tiefer Wirkung. Die Oſterkantate wird in der Paſſionszeit in guter Aufführung der Menſchheit wahre Kunſt-Offenbarung und Erbauung bringen. Die Uraufführung iſt Mitte März des Jahres in Leipzig.

Theo Rüdiger-Weimar.

In neuer Auflage erſchien ſoeben der ausführliche Orcheſter-Katalog des Verlages Ed. Bote & G. Bock, Berlin W 8. Der Katalog iſt bis zum 15. Februar 1931 ergänzt und enthält genaue Angaben über Dauer und Beſetzung jedes Werkes. Eine kleine Anzahl ſteht Intereſſenten gratis zur Verfügung.

Unſer heutiges Heft bringt unſeren Leſern eine Reihe von Proſpekten, die es ſich empfiehlt bei Einkäufen zu Rate zu ziehen: Die Verlagsfirmen Quelle & Meyer, Leipzig, Neuwerk-Buchhandlung, Kaſſel, zeigen muſikaliſche Buchveröffentlichungen an, der Verlag Ed. Avenarius, Leipzig, ſeine Literaturzeitſchrift „Die Neue Literatur“, während die Pianofabrik Perma, Schwerin i. M., über die Fabrikate ihres Hauſes unterrichtet.

Ein neues Chorwerk mit Orcheſter von Otto Siegl-Paderborn „Eines Menſchen Lied“ erſcheint demnächſt bei P. J. Tonger-Köln.

## Zeitſchriften-Schau

„Allgemeine Muſikzeitung“, 58. Jahrgang, Nr. 10. Aus dem Aufſatz „Zur Neugeſtaltung des muſikaliſchen Lebens“ von Dr. Richard v. Alpenburg.

Die wahre und echte Kunſt war noch niemals Gegenſtand des Geſchäfts und Geldverdienens und kann es am wenigſten in unſerer Zeit ſein. Sie deshalb aufzugeben, wäre angeſichts des Anſturms der zerſtörenden Kräfte der Zeit vor den kommenden Generationen nicht zu verantworten. Aus dieſen Tatſachen ergibt ſich von ſelbſt der Blick auf den Weg, der gegangen werden muß, wenn die Sache der Kunſt gerettet ſein ſoll. Die Tore der Konzertſäle müſſen dem Volke weit geöffnet werden. Es iſt nicht mehr möglich, daß einzelne Gruppen der ſogenannten gebildeten Schichten ſich die Muſik als noch ſo edles Vergnügen leiſten, ſondern die Muſik muß hinaus in das Volk, um eine neue, große, geiſtige Gemeinſchaft zu ſchaffen, die ſtets Vorausſetzung für das Gedeihen geiſtiger Werte war. . . .

Dieſe Gemeinſchaft iſt in Münſter nunmehr Wirklichkeit geworden, nachdem in den letzten Jahren (außer dem unter Leitung des Generalmuſikdirektors ſtehenden Muſikvereinschor) den verſchiedenen anderen Chören (Bachverein, Lehrergeſangverein, Muckermannſcher Frauenchor und den vier prominenten Männerchören) Gelegenheit geboten war, unter ihren eigenen Dirigenten im Rahmen der Städtiſchen Konzerte aufzutreten, was nicht nur eine materielle Erleichterung, ſondern auch eine künſtleriſche Steigerung bedeutet. Den Schülern werden vor den Konzerten Einführungen überſandt und ihnen der Beſuch derſelben zu einem minimalen Preis ermöglicht. Das Reſultat iſt hocherfreulich zu nennen. Aber auch alle größeren Organiſationen ſollen durch Werbung erfaßt werden, um auf dieſe Weiſe ein neues Publikum zu ſchaffen aus allen Kreiſen der Bevölkerung, und den Empfänglichen und Aufnahmefähigen unter ihnen ſtatt verderblicher Narkotika wieder wahre Speiſe für Geiſt und Seele zu geben.



Hermann Unger

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem Musikalischen Wochenblatt

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

HAUPTSCHRIFTLEITER: DR. ALFRED HEUSS, GASCHWITZ BEI LEIPZIG

Nachdrucke nur mit Genehmigung des Verlegers. — Für unverlangte Manuskripte keine Gewähr

98. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG / APRIL 1931 HEFT 4

# Vorwort zu einem ungeschriebenen Buche.

Von Hermann Unger, Köln.

Der oft zitierte Ausspruch Tailleyrands „Die Sprache ist dazu da, die Gedanken zu verbergen" hat seine Bedeutung keineswegs darin erschöpft, als witzige Selbstironie eines gewandten Diplomaten oder als Bosheit gegen einfallslose aber geschickte Skribenten zu gelten. Er wird zur stummen Selbstanklage für den, der seinen Wortlaut so umdenkt: wie vieles möchte man doch sagen, und doch bleibt es schließlich beim guten Vorsatz, weil die Umschöpfung der Idee in das Gewand der körperlichen Sprache oft gerade das verlorengehen läßt, was einem das Wertvollste und Wichtigste war. In der Musik ist es ja eine bekannte und anerkannte Tatsache, daß, wie Gustav Mahler es einmal ausdrückte: „das Beste nicht in den Noten steht". Beethoven klagt, oft sitze er hilflos vor dem Notenpapier, den Kopf voller musikalischer Gedanken, aber unfähig, ihnen die rechte Form zu geben; und die feste Überzeugung davon, wie wenig maßgebend das Notenbild für die Auffassung und Wiedergabe eines Werks sei, ließ Grétry an den Schluß einer Partitur schreiben: „Ende der Freuden, Anfang der Leiden". Ganz so geht es also auch dem kulturpolitisch empfindenden und nach Aussprache drängenden Musiker: in wieviel Hemmungen und Rücksichten ist er verstrickt, und wieviel Mißbehagen schafft ihm dieses Gehemmtsein und die Furcht, in seinen Worten mißverstanden zu werden. Keiner hat lebendiger als Hektor Berlioz den inneren Zwiespalt geschildert, in welchem sich jener Kritiker befindet, der aus bloßer Freundschaft einen mäßigen Künstler loben muß. Und wie sehr hat Johannes Brahms, der doch so wortkarge, darunter gelitten, daß er immer wieder in seinen Worten mißverstanden wurde. Heute aber reißen die bewegten Zeitumstände auch den Scheuesten aus seiner Ruhe.

„Man muß wissen, wohin man gehört", hat Hans Pfitzner einmal gesagt. Gut: der schaffende Musiker weiß das ja schließlich auch und bezeugt es laut und deutlich in seinen Werken. Wie aber steht es mit allen andern? Hans Joachim Moser verglich einmal unsere Zeit mit der Epoche nach dem 30jährigen Kriege und mit einem gewissen Recht: nicht allein, daß Deutschland heute wie kaum je zuvor der wirtschaftlichen und geistigen Ausbeutung durch das Ausland ausgeliefert ist. Auch der Deutsche selbst ist auf einem Tiefstand seines Selbstbewußtseins angelangt, der kaum „unterboten" werden kann. So wie wir uns im Auslande dadurch verächtlich machen, daß wir es mit den Fremden gegen die eigenen Landsleute halten und uns möglichst rasch „naturalisieren", ganz ebenso ist uns im Inlande jeder Andere lieber als der Eigene. So wie wir vor hundert Jahren für die Griechen, die Polen schwärmten, die es beide gleich wenig verdienten und dankten, so gibt es heute Russen- und Italienerbegeisterte,

aber keine Deutſchenfreunde in Deutſchland. Es lohnte die Mühe, die Spielpläne der deutſchen Bühnen, den Konzertplan ſo manches, angeblich ſo „deutſchen" Dirigenten zuſammenzuſtellen, um zu erkennen, wie hier mit viel Lärm und noch mehr Steuerzahlergeld Werbearbeit für das Ausland getrieben wird, das vielleicht als Gaſtſpiel-Station winken mag, das uns jedoch ſelbſtſchöpferiſch herzlich wenig zu bieten hat. Auch da, wie in der Wirtſchaft ein nutzloſer, ja ſchädlicher Luxuswaren-Import anſtatt eines geſunden Exports guter, wenn auch nicht marktſchreieriſcher deutſcher Ware. Auch bei ſo mancher Rundfunkſtelle wäre der Hinweis auf ihre Verpflichtung gegenüber der heimiſchen Produktion, um im kaufmänniſchen Bilde zu bleiben, angebracht, denn: was bringt wohl der ausländiſche Sender an zeitgenöſſiſcher deutſcher Muſik? So gut wie nichts! Es iſt ja doch ſeltſam, daß es zu keiner Zeit mehr muſikaliſches Diktaturunweſen gegeben hat als zu unſerer, angeblich „demokratiſchen". Beziehungsjägerei und „Freunderlwirtſchaft", wie der hübſche öſterreichiſche Ausdruck lautet, beherrſchen heutzutage das Feld, und Geſinnungs- oder Zugehörigkeitswechſel, modern „Umſtellung" geheißen, blüht und gedeiht. Nach amerikaniſchem Vorbild wird Muſik verquickt mit Wirtſchaft und Politik, ſelbſt von denen, welche ſich als Volksbeglücker aufſpielen. Geſinnung wird tagtäglich mit „Geſinnungstüchtigkeit" verwechſelt, und es verſchlägt wenig, heute noch auf eine Sache (Schallplatte, Radio uſw.) aus tiefem Groll der ſittlichen Entrüſtung zu ſchimpfen, bei der man morgen gern ſelbſt an- oder noch beſſer unterkommt. Wo bleibt da noch Platz für jene deutſche Muſik, deren Schöpfer keine „Beziehung", kein einflußreiches Amt oder keine ſelbſtbewußte Überredungsgabe beſitzen und die nicht gewillt ſind, Mitläufer einer, geradezu Mode gewordenen Richtung zu werden? Iſt unſer ſogenanntes „Muſikleben" nicht wert unterzugehen, damit Platz für die wenigen Ehrlichen im Lande werde? Gewiß mußte eine neue Art des muſikaliſchen Denkens und Arbeitens kommen, eine Abkehr von überkultivierter Empfindſamkeit und „Bildungsphiliſtertum", aber auch dieſe Zeit der Umſchaltung muß einmal vorüber ſein und die Epoche der „Zeittüchtigkeit" abgelöſt werden durch eine ſolche der Tüchtigkeit über die Zeit hinaus, ſei es auch im Gegenſatz zur Zeitgenoſſenſchaft. Schon heute laſſen ſich ja Werke und Männer der Konjunktur von ſolchen unterſcheiden, die eine Sache um ihrer ſelbſt willen tun und ſich nach dieſem ſchönen Wagnerwort als wirkliche Deutſche ausweiſen. Sie ſollen uns willkommen ſein, die wir die Aufgabe uns übertragen glauben, die Brücke von der letzten zur nächſten Epoche ſchlagen zu helfen. Mag dieſe Aufgabe von uns gut oder ſchlecht gelöſt ſein: ſie war nicht leichter als die, welche unſerer Jugend zufallen wird. Entſcheidend für die Beurteilung iſt hier und dort allein der Geiſt, in welchem ſie angefaßt wurde. Unſer gemeinſamer Gegner iſt der Mitläufer, der Muſikdiplomat, in welchem Amte er ſich auch befinden möge. Ihn zu entlarven und abzuſchütteln wäre unſere gemeinſame Miſſion!

# Hermann Unger.

Von Walter Berten, Berlin.

## DIE LEBENSKURVE.

In der Leſſingſtadt Kamenz 1886 geboren (Vater Sachſe, Mutter Öſterreicherin) wächſt Ungers Künſtlertum in dualiſtiſch-ſchöpferiſcher Spannung aus einer zweifachen Leidenſchaft: die intellektuelle Flamme der Sachſen Bach, Leſſing, Treitſchke, Schumann und die blutwarme Klangſinnlichkeit der Süd-Deutſchen Schubert, Bruckner und Hugo Wolf. Die Fürſtenſchule zu Grimma wird für den jungen Unger, der von der Mutter früh in das Wunder der Muſik eingeführt wurde und durch Oſſian Reichardt die erſte handwerkliche Unterweiſung erhält, zum Mutterboden einer humaniſtiſchen Erziehung, die, an den Univerſitäten Freiburg, Leipzig, München fortgeſetzt, das Weſen ſeiner Perſönlichkeit formt. Und vom lebendigen Leben gehämmert, ſich einem tatkräftigen, aufrechten Charakter männlicher Haltung verbindet. In München, wo er 1910 mit einer Arbeit über Ariſtophanes promoviert, vollzieht ſich Ungers

entscheidende Hingabe an die Musik. Wissenskluge und tatverlangende Jugend wurde hier vor gefährlichem Experiment bewahrt, denn nach einem Wort Bückens wirkte die Münchener Moderne in ihrer vorwärts gerichteten Tendenz nicht äußerlich blendend — sie bedeutete vielmehr eine Fortbildung im Innern, eine Evolutionierung des Geistigen. Und passendere Lehrer als Istel und Haas hätte man dieser Jugend nicht wünschen können: dieser geistvoll wissend bildend, jener blutvoll musikantisch-schauend erziehend. Bedeutungsvollste Schicksalsfügung dann die folgende Hohe Schule Max Regers (1911/13 in Meiningen) und ihr Gewinn: daß aus dem Schüler und Freund die eigenwertige Persönlichkeit Unger wurde, die neben Josef Haas das Erbe selbststark, im eigenen Wesen umgeformt, der Zukunft weitergab.

Den Lehrjahren folgen die Wanderjahre: junger Schaffensdrang wirkt sich 1913/14 fruchtbar aus im Amt eines Redakteurs der Rheinischen Musikzeitung Köln. Dann wird der Krieg rasend rotierende Lebensachse, zu einem aufwühlenden Kampf um die innere Existenz. Er wirft ihn nach dem Westen (Champagne, Flandern, Soissons) und gibt ihm — Schicksal der Berufung — den südlich blauen Himmel des Mittelmeeres, „die Sonnenfülle und Sonnenverklärung, welche sich über ein selbstherrliches, an sich glaubendes Dasein breitet" — eben jenes Erlebnis, das Nietzsche jedem deutschen Musiker wünscht. 1916/17 ist Unger in Aleppo und Konstantinopel, 1918 in Odessa. Die Fülle des Erschauten ist nur in der Betrachtung des Werkes selbst zu würdigen.

In Köln, auf rheinischem Boden, wo jener fruchtbringende Ausgleich von nördlichen und südlichen Kunstströmungen, von Alt und Neu stattfinden muß, findet er nun in den Meisterjahren seine Wahlheimat wieder. Der praktisch Tätige steht aufrecht und ehrlich als Komponist, Schriftsteller, Kritiker und Dozent (Professor der Musikhochschule, Leiter der Städtischen Volksmusikbücherei), als eine führende Persönlichkeit im musikalischen und geistigen Leben seiner Stadt und seines Volkes. Die Lebenskurve führte von Talent zu Charakter zur Persönlichkeit; vom Getriebe der rastlosen Wanderjahre zur „tätigen Ruhe" der Meisterzeit.

## BEKENNTNIS IM WERK.

### 1. Das Musikwerk.[1]

Aus Wust und Flachheit streben wir zur Vereinfachung und Intensivierung. Allerorts wacht diese Erkenntnis als neue Gesinnung. Waltershausen sagt in seiner ausgezeichneten Studie über Wagners Siegfried-Idyll, daß es aus des großen Vollenders und Auflösers Werk allein die Möglichkeit in sich trage, „der Ausgangspunkt einer neuen, von dem Niedergang der Romantik befreiten und doch aus den Erfahrungen der Romantik genährten deutschen Musik zu werden. So will es fast scheinen, als ob sich die neue Eroberung der Musik überhaupt über das Idyll vollziehen wollte; die große Übersättigung der Welt wird dies begünstigen." Nach Unger:[2]

> „Was erkennen wir nun in all dem Durcheinander, als das bestimmende Merkmal der Zeit, als das Moment wirklicher Zukunftträchtigkeit? Deutlich bleibt allein dies: man sucht wieder die Einfachheit der Mittel wie des Ausdrucks. So möchte die Musik wieder aus dem Artistischen, Aesthetischen heraus ins Ethische, Allgemeinmenschliche hineinwachsen".

Die Vertiefung des künstlerischen Ausdrucks ist aber bedingt von hoher Führererkenntnis, von dessen Ernst und Tiefe.

> „Deutlich ist für die Wissenden die Hinwendung der heutigen Zeit zu einem tieferen Ernst in der Kunst. — Anstelle des Schau um dich möchten wir unseren Volksgenossen zurufen: Schau in dich."

[1] Wenn nicht anders angegeben, sind alle Kompositionen bei Tischer & Jagenberg-Köln erschienen.

[2] Die Zitate sind aus Ungers „Brevier" und „Fibel".

Von ſeinem Meiſter Reger übernahm Unger vorzüglich die an Brahms und der Klaſſik gereifte, klaſſiſch beherrſchte Leidenſchaft des modulatoriſch bewegten ſatten Klanges. Nie aber kommt es darauf an, was man übernimmt, ſondern was man daraus macht. Der wiſſend geöffnete und pathetiſch-leidenſchaftliche junge Komponiſt, der aber auch durch den anderen formabſoluten Reger zwangvoller Linienſtrenge hindurchgegangen war und ſeinen ſchon an ſich geſunden Inſtinkt für den ſinnlich-ſchönen Klang beherrſcht ſah, nahm dazu noch Anregungen auf aus den Bezirken der Strauß'ſchen Programmſinfonie und der klanglichen und pſychologiſchen Verfeinerung des Impreſſionismus. Dieſer heimlichen Liebe ſtellt er zuchtvoll bewußt, und zwar immer in ſtärkerem Maße, unerbittliches Formgeſetz entgegen.

> „Denn alles, was da iſt, entſtammt einer Wurzel, dem ſchaffenden und ordnenden Geiſte. Nur wer über der ſinnlichen Erſcheinung den innerſten ſymboliſchen Weſensgehalt zu erfaſſen vermag, der allein wird fähig ſein, muſikaliſch im höchſten Sinne zu empfinden. — Die Kunſt enthält Klang, Farbe als ſinnliches, das thematiſche Material als geiſtiges Element. Und wie jeder Menſch im Verlaufe ſeines Lebens ſich kraft ſeiner *Sinnlichkeit* und *Geiſtigkeit* gleichwie Fauſt zur inneren Harmonie höherentwickelt, und erſt ſo ein *ſittliches* Weſen wird, indem die guten Kräfte über die böſen, d. h. die unnatürlichen ſiegen, beileibe nicht zur Vernichtung der ſinnlichen: ebenſo gehts auch im Kunſtwerk."

Ungers Weg von einer romantiſchen Klanghingabe bis zu einer klaſſiſchen Formvergeiſtigung vollzieht ſich in weiterer Konſequenz:

> „Die äußere Form iſt eben noch lange nicht die innere, weil ſie die *Formgeſetze* noch zu ſehr durch das äußere Drum und Dran verhüllt, das nun einmal jedem lebendigen und toten Weſen, das exiſtiert und exiſtieren will, anzuhaften pflegt. Die Formgeſetze, welche uns zur Überwindung des Äußeren, auch dem in der Natur vorkommenden künſtleriſch Schönen, Charakteriſtiſchen, Anklebenden verhelfen, wollen mehr oder weniger befreit ſein von jenen Äußerlichkeiten."

Und wer denkt nicht an die antiromantiſche, programmverneinende Forderung Nietzſches, wenn Unger ſagt:

> „Die *Muſik* wird wie der Tanz, als eine *Art verfeinerten Tanzes*, demnach als Formgeſetz einhalten müſſen: die Zugrundelegung eines einheitlichen Urmaßes und die Erhebung der alltäglichen Körperbewegungen ins Geiſtige, d. h. ihre *Vereinfachung* und *Beſeelung*."

So ergibt ſich Ungers natürlich und logiſch-organiſch gefundener Schaffensweg als anſchauliche klare Entwicklungslinie von einer „Muſik mit vorgefaßtem philoſophiſchen Leitgedanken"

> [„Der Künſtler entwickelt den Ureinfall mit den ihm innewohnenden Formmotiven und ſucht zugleich die Ausgeſtaltung dieſer Entwicklung wie die Erfaſſung neuer, zum erſten Einfall paſſender Formmotive kraft der philoſophiſchen Leitidee heranzuzwingen."]

bis zur tänzeriſch geſchwingten abſoluten Muſik höheren Spieltriebs. Er führt durch fruchtbares Land: *Muſik für Orcheſter*, *Konzerte*, *Kammermuſik*, *Chorwerk*, *Volks- und Hausmuſik*. Und erobert die Bezirke des muſikaliſchen Theaters mit *Melodram*, *Bühnenmuſik*, *Singſpiel* und *Oper*.

* * *

In der Schaffensfolge der *Orcheſter- und Konzertwerke* gleich zu Beginn ein kraftgeniales Jugendwerk: „*Nacht*", drei Skizzen für großes Orcheſter, op. 10. In Meiningen 1913 geſchrieben und Meiſter Reger gewidmet, haben ſie doch ſchon in ſtarkem Maße Ungers eigenen Stil: jenen erſten, impreſſioniſtiſch angeregten, aber letztlich doch reiner abſoluter Werte. Der letzte Satz „Erotikon", von Pfitzner in Straßburg und vom Tonkünſtlerfeſt in Eſſen gebracht, iſt ein groß geſpanntes ſattes Largo eines Vollblutmuſikers. — Sein in Aleppo 1916

entstandenes, auf Volksliedmotiven klar und hinreißend aufgebautes Levantinisches Rondo kann als das befreiende idyllisch heitere Finale zur schwerblütigen „Nacht" gelten. Charakteristisch ist hier die Beethoven-Technik des schwebenden, durchsichtigen konträr-rhythmischen Orchesterstils. Dann in der Kraft des Könnens, den jungen Ruhm festigend: „Die Jahreszeiten". (Aleppo 1916, Nikisch in Leipzig und viele weitere Aufführungen.) Eine große formal beherrschte und klare Impression. Es ist bezeichnend, daß die Strenge der vertiefenden Idee in zuchtvoller Gliederung Impressionismus und Programm als Stil nie dominieren läßt, daß Absolutes im pathetisch choralischen Kern Gesetz bleibt. Aus frischem Geiste und volkstümlich schlicht formendem Gefühl entsteht im folgenden Jahre die große „Orchesterserenade": die „Ländliche Szene" op. 24; zuerst auf dem Weimarer Tonkünstlerfest erklingend, paßt auf sie und diesen Unger das Wort Waltershausens über Wagners Idyll: „Er fand hier das Wesen der deutschen Musik in der letzten Verfeinerung der Auffassungsdissonanzen innerhalb der Diatonik, in der rhythmischen Gliederung aus dem Geiste des Volksliedes, in der deutschen Form Haydns gegenüber der Geste des subtropischen Menschen."

Wie die instrumentierten Volkskunstklavierstücke (Deutsche Tänze und Bilder aus dem Orient) schlichter Formung, tanzmäßig rhythmisiert, liedmäßig knapp, erfüllen sie Regers Mahnung: „Nur eine aus reinem Volkstum erwachsene Musik wird lebensfähig bleiben." Und über dies Volkslied-Erlebnis kommt Unger nun bedingungslos zur absoluten Musik. Busch bringt zuerst in Stuttgart die 1918 entstandene D-moll-Sinfonie. Ganz klassizistischer Haltung in der Form, wird sie von kontrapunktischen Künsten reizvoll belebt. Starker Eindringlichkeit ist der Trauermarsch.

Aber der Weg zur tänzerisch beschwingten Musik höheren Spieltriebs führt letztlich über das Konzert. Obwohl konzertant wirkungsgewiß, erreichen die Klavierdialoge mit Orchester und ein Interludium für Violine mit kleinem Orchester — Werke der Meininger Zeit — noch nicht die Vollendung der letzten großen Konzerte für Violine, für Klavier, für Orgel, für Orchester. Dem deutschen Spielkonzert für Violine und Orchester (auch mit Klavier) steht ein Totentanz in gleicher Besetzung zur Seite, der sich schon mehr jenem Höhepunkt, jener Wandlung und gesunden Entwicklung nähert in ein rein absolutes Musikschaffen aus warmquellender Klarheit, kraftvollem Optimismus und schlichter Größe, wie es die jüngsten Schöpfungen beglückend aufweisen. Auf dem Boden edler Volkstümlichkeit wächst das Spielkonzert für Geige zu idyllischer Simplizitas und gleichzeitiger Spielvirtuosität. Die Abkehr von der Ausdrucksmusik ist bewußt und offenbar. In schöpferischer Wandlung des Concerto grosso-Stils entsteht das hochbedeutsame, seit dem Tonkünstlerfest in Kiel oft gehörte, Orgelkonzert, op. 45. Orgel und Orchester stellen als jeweilige Träger einer dualistischen Energie konzertierendes und sinfonisches Prinzip hart nebeneinander. Die Gegensätzlichkeit der energetischen Kausalität erzeugt schon jenes Leben, jene Deutlichkeit und Frische, die dem kraftgeballten Werk charakteristisch ist. Dabei ist wesentlich, daß das thematische Material gemeinsam verarbeitet wird, daß motivische Bindungen (beides dem Choral erblüht und vier unterschiedliche Sätze zur höheren Einheit ordnend) sich wechselseitig verhalten. Weiterhin moderne Variante des Concerto grosso-Stils in dem plastischen Neben-Miteinander der szenischen Monologe des zweiten, der szenischen Dialoge des dritten Satzes. Reizvoll respondierend sind Holz-, Blechbläser, Streicher und Orgel Einzelklangleben in einer flächigen Vielstimmigkeit. — Daneben hat das Klavierkonzert wieder eigenes Gesicht: spielerischer als das op. 45, sinfonischer geschlossen als das Spielkonzert. Diese klangschöne persönliche Musik wuchs aus klassischem Bewußtsein und einem musikantischen Drang, dem das Kriterium des wägenden, prüfenden Wissens, des formenden Intellekts nicht fehlte. Die Kontrastierung liegt hier im rein Klanglichen; Klavier und Orchester kommen gleichermaßen zu ihrem wesenseigenen Recht. Wärme und Leuchtkraft der Harmonik, Einfachheit und Frische der melodischen Einfälle und ein leidenschaftlicher Rhythmus im Kleinen wie im Großen belebt auch dieses Werk. — Als letztentstandenes Opus krönt diese Reihe konzertanter Werke das Konzert für Orchester op. 61, von Abendroth 1929 im Kölner Gürzenich uraufgeführt.

Alle Vorzüge der Schweſterwerke ſind hier in Meiſterſchaft vereinigt. Trotz ihrer gedrungenen Kürze entwickelt dieſe lebendige Muſik eine Fülle reicher Gedanken. Auf Grund einer zuchtvollen Gliederung, die die drei Sätze kontraſtreich nebeneinanderſtellt, und jeden einzelnen in ſich als ein lebendiges Leben aus geſunder Logik und Organik formt.

* * *

Als Schüler Regers, deſſen „geſchichtliches Verdienſt es war, in einer gänzlich anders gearteten Zeit durch die Fülle ſeiner kammermuſikaliſchen Werke dem abſoluten Gedanken in der Muſik wieder das volle geiſtige Bürgerrecht erkämpft zu haben“ (Ernſt Bücken), hat ſich Unger der Kammermuſik bereits früh zugewandt; ſein Schaffen auf dieſem Gebiete birgt beſondere Werte. Abſoluteſte Muſik, ein Meiſterwerk zucht- und kraftvoller, plaſtiſch klarer Formung iſt das Klavierquintett (Passacaglia und Doppelfuge) op. 40. Dazuhin führen die Kammervariationen für zwei Klaviere; voll kontrapunktiſchen Lebens und oft von Schubert'ſcher Melodiewärme. Aus jüngſter Zeit iſt das Orgelpräludium ſtiliſtiſch anzuſchließen. Mehr der ſpieleriſchen Haltung des Klavier- und Violinkonzerts verwandt ſind: die friſche, oft geſpielte Streichquartettſerenade und ein Quartettdivertimento aus der Aleppo-Zeit; die würdig preisgekrönte jugendlich kraftvolle Violinſonate; aus der gleichen Meininger Zeit ein ſchlicht wirkungsvolles Konzertſtück für Flöte; ein traditionell-gebundenes Streichtrio; das mehr perſönliche Trio für Geige, Klarinette (Bratſche) und Klavier; ein Konzertpräludium für Klavier.

Ein großer Teil ſeiner Klaviermuſik iſt hier zu nennen: die eigenwertige Dorfmuſik, derb zupackend; „Aus der Ukraine“, ernſte, knappe, eigenwillige Formungen der Erlebniſſe der Revolutionstage; dann wieder alles überragend: Notturno, vier Phantaſien für Klavier op. 28; in formal kühner, oft rezitativiſcher Behandlung entſteht ein neuer, an Chopin wie Pfitzner gereifter Klavierſtil, der in den einmaligen revolutionären Studien: den drei Improviſationen zu einer Ausdrucksmuſik ſtärkſter Intenſität führt.

Auch Liederzyklen, zum Beſten des zeitgenöſſiſchen Liedſchaffens gehörig, bereichern das fruchtbare kammermuſikaliſche Werk Ungers. Die begrifflich gebundene Textwahl läßt uns einen tiefen Blick in des Schöpfers Weſenheit tun. Als ſentimentaliſcher Typ in der Definition Schillers, blüht ſeine Muſik aus pathetiſchen und lyriſchen Quellen. Es zeigt ſich in ihr jener germaniſche Dualismus, der bei ſtärkſter Lebensbejahung von der transzendentalen Sehnſucht nach Nacht, Schlaf und Tod fauſtiſch ringend weiß. So ſteht nebeneinander: Tod und Leben, Literatur und Dichtung, die Schilderung großſtädtiſcher Not und idylliſcher Dorfſzenen, das Bekenntnis des Gottringens und das Kinderlied frommer Einfalt, wie das Tanzlied übermütiger, geſunder Derbheit. — Für Ungers ganzes Schaffen iſt dieſes ſtilbeſtimmend: er hat Einfälle dualiſtiſcher Gegenſätzlichkeit (in der Struktur eines „Andante semplice“ oder eines bewegten, rhythmiſch beſchwingten Tanzſatzes); ſie erfahren eine harmoniſche Einbettung von natürlichem und doch perſönlichem Reiz; ſie werden endlich in klaſſiziſtiſcher Motivtechnik zu überſichtlichen, in logiſchen Steigerungen aufgebauten Großformen geführt. — Goethes Anſchauung, daß das Symbol alles Reale geläutert aufnehme, begegnet ſich in Ungers Bekenntnis, daß alles Liedſchaffen geiſtige Durchdringung ſei, Erfaſſen und Erformen des Symbols in muſikaliſcher Intuition: durch das äußere Wort des Dichters hindurch Zuſammenhänge tieferen Sinnes, die Erkenntnis des „doppelten Bodens aller Dinge“, zu vermitteln. Sein Liedwerk iſt lebendige Begründung dieſes tiefen Kunſtbekenntniſſes. Da ſind (und die Folge iſt Entwicklung und Reife) neben volksliedhafter Hausmuſik: die galant-empfindſamen Dafnis-Lieder nach Arno Holz; Morgenſtern'ſche Galgenlieder; Narrenlieder nach Bierbaum und Baßgrotesken ohne Grimaſſe; ein dämoniſcher Totentanz für Bariton. Nach überwundenem jugendlichen Weltſchmerz, der zur Schlichtheit gereifte Altdeutſche Liederkreis, die volksliedhaft ſchönen Lönslieder. Es folgen die paſtellklaren, im Dur-Moll-Wechſel zarten Lieder „Auf den Tod eines Kindes“; im verhaltenen Klang der Flämiſche Liederkreis (auch mit Streichquartett); die erſchütternden Schlaflieder aus tiefer Eingebung und abſoluter Geſtaltung; dann aus hoher Reife die ſchlichte Größe der Marien-

*lieder*; die den einzigartigen Texten von Johſt kongenialen *Mutterlieder* und endlich überragend, von ſtarker linearer Ausdrucksgewalt: die Wunderhorn-*Liebesklagen* (auch mit Kammerorcheſter); eines der letztentſtandenen Lieder „*Das ſterbende Kind*“ (Uhland) erreicht die außerordentliche Bedeutung der Klavierimproviſationen.

* * *

Das reiche Vokalſchaffen umſchließt weitere ſtarke Werte auch im *Chorwerk*. Früh entſteht: eine ſchlichte *Choralkantate* nach Regers Vorbild; ein lyriſch zartes, reizvolles *Japaniſches Liederſpiel*; dann aus exploſivem Kraftüberſchuß der genialiſche *Raſende Pſalm* in der ekſtatiſchen Diktion Gerrit Engelke's, deſſen dionyſiſche Verſe die lächerlich philiſterhafte, gänzlich unbegründete Veranlaſſung dazu waren, daß dieſes kraftſtrotzende, hinreißend lebendige Werk (zudem nicht zu lang noch zu ſchwer in der Wiedergabe; Beſetzung: Doppelchor, Orgel und Orcheſter) noch nicht erklang! Gleiches Schickſal war der *Kriegsmeſſe* für Männerchor und Orcheſter, mehr volkstümlicher Haltung, beſchieden. Haben die wundervollen Verſe von Heinrich Lerſch auch ihre bedingte Aktualität z. T. verloren, ſo finden ſich doch Sätze darin von überzeitlicher, lebensſymboliſcher Lyrik. So die eindringliche Doppelfuge „*Wir haben uns eingewühlt*“ und der ergreifende a-cappella-Satz „*Nächte im Schützengraben*“ (Tonger-Köln). Mehr bekannt und wirklich hymniſcher Lebensbejahung iſt der *Hymnus an das Leben* nach Verhaeren. Am Vortage des Weltkriegsbeginns vertonte Unger Geibels „*Der Deutſchen Rachelied*“.

Unter den *Orcheſterliedern* gehören *Zwei Tenorlieder* (Rhythmen des neuen Europa von Engelke) zur Art des Raſenden Pſalm; R. Huchs zarte Lyrismen „*Dem toten Geliebten*“ in den „Kreis der Liebesklagen“; dann noch aus beſinnlichem Ernſt die „*Drei Lieder zur Nacht*“.

Schon vor der allgemeinen Hinwendung zum a-cappella-Stil verſuchte ſich Unger mit einem Zyklus „*Die vier Jahreszeiten*“ auf dieſem Gebiet; und ſchon mit dem polyphonbewegten „*Eheſtand der Freude*“ (Tonger-Köln), den vielgehörten „*Drei Geſängen nach altdeutſchen Texten*“ erreicht er Eigenes, Schlicht-Wirkungsvolles. Eine „*Totenfeier*“ nach Claudius gehört zu den beſten Grabliedern. Mit dem op. 44 „*Abendlied in der Zechenkolonie*“ (Wohlgemuth) ſetzt eine ſtarke perſönliche Note ein; aus feinſtem Stilgefühl folgen echte *Madrigale* für gem. Chor (Schultheiß-Stuttgart); von köſtlicher Reife eines der jüngſten Manuſkripte nach Hans Johſt: „*Der Menſch*“.

* * *

Hermann Unger iſt immer (und das zeugt für ſeine Führerſendung!) in Wort und Tat eingetreten für das Volkslied, echte Volkskunſt, gute *Hausmuſik* als notwendigſte „Gebrauchsmuſik“, „Kunſtgewerbe“ edelſter Art. So bezeichnet er ſein op. 1, liebenswürdige Klavierminiaturen ausdrücklich als *Hausmuſik für Klavier*; friſch und farbig folgen die „*Bilder aus dem Orient*“; ſerenadenhaft herzlich: *Kleine Dorfmuſik* und *Deutſche Tänze*. Erwähnt ſeien noch eine anmutige *Suite im alten Stil* und ein anſprechendes *Rondo für Violine und Klavier*. — Hausmuſik klaſſiſcher Haltung ſind ferner: *Drei Kinderlieder*, eine vollendetſchöne *Kinderſuite*, die *Deutſche Hymne* nach Lerſch, die *Armeniſchen Reiſebilder* (verſch. Beſetzung), ein reicher Schatz von *Soldatenliedern* u. a. m. Es wäre noch manches zu nennen: „aber ſchließlich iſt jedes Werk doch nur der Ausſchnitt aus einem größeren Ganzen, das unteilbar bleiben wird, und aus deſſen Geiſt heraus Vorzüge und Mängel zu begreifen ſein werden“. —

* * *

Nur weniges über den *Muſikdramatiker* Unger; ihn auf dieſem Gebiete erſchöpfend zu betrachten iſt in dieſem Rahmen nicht gegeben. Melodramen ſind erſte Station: darunter Goethes „*Der Gott und die Bajadere*“ mit Orcheſter, 1914 von Reger in Meiningen uraufgeführt. Es folgt eine erſte einaktige Oper „*Die Wiederkehr*“ (H. Schnabel) und

von 1914 bis heute zahlreiche Bühnenmusiken: zu „Der Tor und der Tod", Bonsels' „Weihnachtsspiel", Paquets „Limo", zu Werken von Gogol, O'Noeill, Unruh, Kleist, Brecht, Hatzfeld, Hauptmann, vor allem wertvolle Musiken zu Shakespeare („Veroneser", „Sturm", „Was ihr wollt") und viele andere mehr, so zum „Urgötz"; immer eigenwertig, schlicht und in stilgerechter Instrumentierung (Bläser mit Laute, mit Streichquartett usw.). Hervorzuheben die eigenwertige Bühnenmusik zu „Faust"; nach ihr entstanden die geistvollen Impressionen „Vier Landschaften aus Faust II".

Dem Volkstum in seinen besten Kräften hingegeben, schrieb Unger ein echtes deutsches Singspiel „Der Zauberhandschuh" nach einem Märchenspiel von Gustav Halm (Uraufführung M.-Gladbach 1926): schaulustig, humorvoll und deutlich in seinen Umrissen. Die temperamentvolle, immer klangschöne, und auch hier schon beachtlich dramatisch akzentuierte Musik Ungers gibt diesem naiv spielfrohen Volkstheater über das Unterhaltsame hinaus lebendigen Sinn, grotesken Schwung, Wärme und dramatische Leuchtkraft.

Auch die folgende große Oper „Richmodis von Aducht" (Uraufführung Koblenz 1928) zeigt den Komponisten auf der Linie des deutschen musikalischen Theaters, die von Mozarts „Entführung" über Hiller und das deutsche Singspiel, den „Freischütz", Lortzing und die „Meistersinger" geht und einer Fortführung aus unserer Zeit wohl wert ist. Als Legendenspiel bewußt aus volksartlichen Gesetzen musikumwoben, musikbeseelt, nach der bekannten Sage des mittelalterlichen Köln von dem erfahrenen Librettisten Karl Jarotschek in einem bühnenwirksamen dramatischen Aufriß gebracht, verwirklicht die „Richmodis" Ungers Absicht: „Diesen Sagenstoff in seiner schlichten, durch keinerlei Nebenhandlungen verwirrten und immer und überall auf die einfachsten menschlichen Grundbeziehungen zurückführbaren Anlage musikalisch so zu verwerten, daß in der Abkehr vom Naturalismus und Verismo eine Wiederbelebung jener Oper angebahnt wird, der es weniger auf überreiche Bildfülle und unablässig Farbe und Ausdruck wechselnde Musik, als vielmehr auf Gradlinigkeit und Allgemeingültigkeit des Geschehens und Übersichtlichkeit der musikalischen Formung ankommt." Im Einzelnen wie im dramatischen Ganzen bleibt die immer klangvolle und charakteristische, im Vokalsatz sinnvoll, im Instrumentalen überlegen geformte Musik dominierend. Wundervoll trifft sie den legendären Ton in edler Volkstümlichkeit und bietet das Wertvollste, Fortschrittlichste in den eindringlichen Chorsätzen. Nach dem „Zauberhandschuh" von gesteigertem dramatischen Puls, größerer Schau und Formung.

2. Das Schrifttum.

Soviel ist im Verlauf der Betrachtung Ungers Wort zitiert, daß wir uns hier mit einer Übersicht begnügen können. Volksmusik-Bücher von größtem Wert sind das frisch einführende, sachlich zuverlässige, in seinem persönlichen, temperament- und geistvollen Stil fast schicksalbelebt spannende Musikalische Laienbrevier (Dreimasken - München) und die bekenntnisreiche, aus reichen Intuitionen anregende, in Tiefe und Breite umfassende, klare Musiktheoretische Laienfibel (Engelhorn-Stuttgart). In einfachster Darstellungsform (ohne Wissensvoraussetzung an den Leser) wird im ersteren eine Gruppierung der Musikgeschichte in kulturhistorischen Stufen vorgenommen, im letzteren die Erkenntnis der Musiktheorie, in ihren Voraussetzungen (psychologischer, formaler, rein technischer Art) eindeutig und immer interessant dargelegt, erstrebt.

Jedem, der sich nur ein wenig mit Reger beschäftigt, sind Ungers drei Regerbücher (Drei Masken, Halbreiter und Velhagen & Klasing) bekannt; angenehm auch in Erinnerung die meinungsstarke, universell umfassende Art Ungers: jedes Problem zum mitreißenden Bekenntnis zu machen. Jeder Volksmusikpolitiker und -freund müßte sein schonungsloses, hinweisendes Büchlein „Das Volk und seine Musik" (Hanseatische Verlagsanstalt-Hamburg) gelesen haben. Unger krönt seine lebendige und originelle Schriftenreihe 1928 mit der „Musikgeschichte in Selbstzeugnissen". Vielseitig und beweglich wie die Erscheinung des Autors ist dieses Buch (Piper-München). In Briefen, Gesprächen, Kundgebungen, Anekdoten, Berichten, unmittelbar aus den Quellen, zieht die ganze Musikgeschichte reizvoll in großer An-

ſchaulichkeit am Leſer vorüber. Von den Primitiven und Urkulturen bis zur heutigen Zeit. Ohne didaktiſche Geſte gibt die Fülle ſorgfältig ausgewählter Dokumente Anlaß und Anregung zu eigenem Denken, weiterer notwendiger Vertiefung zum Selbſturteil. Für Kenner wie Liebhaber gleich intereſſant und wertvoll.

Als federgewandter Redakteur der „Rheiniſchen Muſik- und Theaterzeitung, Köln", ſeit einigen Jahren an der Hamburger Zeitſchrift „Deutſches Volkstum", fand Unger im gleichgerichteten Geſinnungskreis die Möglichkeit zum ſachlichen Kampf für alles Echte und Geſunde im deutſchen Muſikgeſchehen, gegen alles Modiſche und Degenerierte. Daß er noch neben allem einer der angeſehenſten deutſchen Muſikkritiker von Geiſt und Charakter iſt, daß er dichteriſch eine altitalieniſche Novelle und eine ſolche de Coſters dramatiſierte und ſchöngeiſtige Skizzen ſchrieb, das mag alles für ſeine Univerſalität, für ſeine allſeitig gebildete, geöffnete Anteilnahme am Lebendigen zeugen.

Dieſes Wiſſen und Können erhält ſeinen Sinn als Berufung durch das Bekenntnis der Geſinnung: Nach ſeinen eigenen Worten iſt der Beruf des Künſtlers: „Lehrer des Volks zu ſein, Lehrer zu einer über das vergängliche Erdenleben erhabenen (erhebenden) Betrachtung der Welt".

# Künſtleriſche Lehren der Wirtſchaftsnot.

Von Hermann Unger, Köln.

Es wird viel Geiſt und Tinte an das Problem verſchwendet, wie unſere gegenwärtige wirtſchaftliche Notlage ſo behandelt werden könne, daß aus ihr der Muſik keinerlei Schaden erwachſe. Man vergißt dabei häufig, daß, wie jede Not, auch dieſe, trotz aller, gewiß ſchlimmen und von uns allen bedauerten Begleiterſcheinungen, vielleicht dazu dienen könnte, beſtimmte Auswüchſe auszumerzen und damit der Kunſt ſowohl wie der ihr dienenden Geſamtheit zu nützen. Der Deutſche begeht allzuleicht, wenn er die Mittel in der Hand hält, den Fehler der Überorganiſation, und ſo iſt auch in der Muſikwirtſchaft, um einmal dieſes Wort zu brauchen, mancherlei in guten Zeiten geſchaffen worden, was mehr künſtlich geſtützt als naturgemäß gewachſen war. Der Sonderehrgeiz kleinerer Verwaltungen hat da zu einer „Vielſtaaterei" geführt, die wir heute bitter büßen müſſen. Auch die beliebt gewordene „Verſtaatlichung" hat ſo manches erhalten geholfen, das, auf ſich allein geſtellt, längſt im geſunden Exiſtenzkampf überwunden worden wäre und Stärkerem Platz gemacht hätte. Solche muſikaliſche „Überernährung" hat zum Teil zu Krankheiten geführt, die wir heute vergeblich zu heilen ſuchen. Wir haben nicht allein viel zu viel „Muſikbeamte", ſondern ebenſo ein Überangebot an Muſiklehrern, von denen ein guter Prozentſatz mit demſelben Recht einen anderen Beruf hätte ergreifen können. Unberufene Kräfte ſchaden aber nirgends dem geiſtigen Volkskörper ſo viel wie eben ſolche auf dem Gebiete der Kunſt. Haben ſie Arbeit, ſo vermindern ſie die muſikaliſche Erziehung in ihrem Wert, haben ſie keine, ſo bleiben ſie Proletariat und ziehen das Anſehen ihrer Kunſt herab. Und nicht immer ſind die guten Muſiker unter ihnen gleichzeitig die werbetüchtigen, faſt eher im Gegenteil.

Hier alſo iſt äußerſte Strenge in der Auswahl der „Berufenen" am Platze. Aber auch in den leitenden Poſten wäre Sparſamkeit endlich in die Tat umzuſetzen. Was hilft es, die Kleinen abzubauen und dafür „Große", die häufig recht raſch und ſeltſam zu ihrem „Namen" kommen (meiſt unter geſchickter Benutzung des augenblicklich wehenden Partei- oder Kunſtmodewindes) mit Miniſtergehältern an ihrer Stelle zu belaſſen, für die ſie einen Troß von neben- oder untergeordneten Angeſtellten und außerdem reichlich freie Zeit zu Nebentätigkeit erhalten. Deutſche Opernhäuſer gleichen heute mehr und mehr komplizierten Regierungsbüros, und ihre Koſten ſind es in der Hauptſache, welche alle ſolche Unternehmen von vornherein zum dauernden Rieſendefizit verurteilen. Mit dem Titel und dem Büro wächſt aber auch der künſtleriſche Ehrgeiz, und ſo maßen ſich, an ſich kleine Kunſtſtätten Aufgaben an, die eigentlich den allergrößten vorbehalten bleiben müßten, nur um die Aufmerkſamkeit der auswärtigen

und der Weltpresse dauernd auf sich gerichtet zu wissen. Für kostspielige Propaganda, Papier- und Portoverschwendung bleibt da noch immer Geld übrig. Uraufführungen von Werken, die doch bald vergessen sein werden, gelten eben — fast mehr der Werbung als der Kunst. Der Saal darf leer bleiben, wenn nur die Presse vollzählig in ihm vereint ist, das gilt oft als „Lehrsatz". Zum Austausch in Städtebünden gibt man sich nicht gern her, denn wo bleibt dann das eigene „Prestige"? Hier also gilt es, ungesunden Ehrgeiz und schädliche „Überernährung" zu bekämpfen, bescheiden zu werden, nicht in den rein künstlerischen Ansprüchen, aber in den äußeren Mitteln. Nicht jede Neueinstudierung muß mit neuen Dekorationen, mit einem Gast-Regisseur und „Gast-Bühnenbildner" bewirkt werden. Und nicht jeder neue Bühnenleiter muß das alte Personal mit Pension abbauen, um „sein eigenes" aus der Ferne zu holen, das ihm wohl die Arbeit (nach seiner Meinung) verbessert, aber die Finanzen der Stadt schwächt.

Und endlich wäre es nicht eigentlich im Sinne des, heute, wie Richard Strauß einmal sarkastisch meinte, zum „Vornamen" gewordenen Titels „Generalmusikdirektor", den nächstens auch die Vorstädte einrichten werden, daß dieser Mann neben der Vorbereitung der städtischen Konzerte auch die Systematisierung des gesamten einheimischen Musiklebens in die Hand bekäme? Wie viele würden dann in der Blässe ihrer Eitelkeit dastehen und unbrauchbar sein für eine Arbeit, die mindestens ebenso wichtig für unsere musikalische Volkskultur ist als die des gelegentlichen öffentlichen Musizierens vor einem, nur begrenzten Teile der Bevölkerung. Wir hätten da an brauchbaren Männern keinen Mangel, und an gewissen Plätzen sitzen sie schon bereit, ans Werk zu gehen, wenn man es ihnen nur erst überlassen wollte. Um die andern aber, die „Schaudirigenten", die jahraus jahrein mit demselben Orchester ein und dieselben Werke, kleine Gelegenheits-Konzessionen an das, was sie unter „Zeit" verstehen, abgerechnet noch so „unübertrefflich" herunterspielen lassen, mögen sich im Ausland trösten, wo keine Wirtschaftsnot dazu drängt, neue Gedanken auch für die Musikwirtschaft zu fassen. Ebenso sollten die einheimischen Musikinstitute engste Fühlung nehmen mit den Schulen aller Grade durch Aufführungen erzieherischer Werke. Dabei würde auch das Interesse für ortsansässige Privatmusiklehrer wachgerufen, die heute zum Teil in Gegensatz zur Lehrerschaft gedrängt worden sind. Auch auf das platte, die Stadt umgebende Land müßte sich solche musikalische Kulturgemeinschaft ausdehnen, und Opern- und Konzertinstitute dürften da nicht vor Abstechern auch in das kleinste, aber dankbare Nest stolz zurückscheuen. Der Erfolg der Wanderbühnen und Wanderorchester lehrt da doch so manches. Die schöne Aufgabe des Rundfunks würde es sein, tüchtige, aber um ihre Existenz ringende musikalische Vereinigungen empfehlend vorzustellen. Aller Anfang ist zwar schwer, doch haben wir denn schon einen nennenswerten Anfang gemacht?

# Impressionismus, Expressionismus und klassische Kunst.

Von Robert Boßhart, Zürich.

Das Überhandnehmen von Kunstrichtungen deutet auf einen Zerfall der Kunst. In Zeiten, wo geniale Kunstschöpfer lebten, traten die rein intellektuellen oder nur ästhethischen Fragen und Auseinandersetzungen über Kunst nie dominierend hervor. Analysierende Zeitalter haben diese ausgesprochenen Richtungen auf jedem Gebiet. Der überzeitlich Schaffende formt aus einer Synthese, aus dem Mysterium der Individualität.

Zwei Anschauungen stehen sich in der Kunst heute besonders diametral gegenüber. Impressionismus und Expressionismus. Sieht man beide unvoreingenommen nebeneinander, dann wird man unwillkürlich den Blick auf eine höhere Ebene lenken, wo die Gegensätzlichkeit in einem dritten Reich künstlerischer Anschauung aufhört. Das ist die klassische Kunst.

Für den impressionistischen Künstler liegt der Ausgangspunkt seines Werkes in der Um- und Außenwelt. Er wird von den Gegenständen, der Landschaft beeindruckt. Er hat eine Impression. Diese darzustellen, ist seine Aufgabe. Er darf nicht dramatisch an die Umwelt herangehen. Der Dramatiker sieht ja die Gegensätzlichkeit aller Erscheinungen als aktiver Mensch, der auch die

Kraft in sich trägt, das eiserne Band der Form um die sich widersprechendsten Sphären des Lebens zu binden. Der Impressionist geht passiv an die Natur, an die Menschen heran. Die Eindrücke von außen wirken auf den Lauschenden und so entsteht in seiner Seele ein Bild, das er festzuhalten sucht. Soll aber dies Bild lebendig werden und nicht zur bloßen Photographie herabsinken, so muß es durch die Seele, d. i. den ganzen inneren Kräftekomplex des Schaffenden hindurchgehen. Ja, man kann sagen: der Künstler wird wohl immer mehr oder weniger das Bild festhalten, welches aus einer gewissen Übereinstimmung mit seinem Seelenzustande auf ihn die größte Wirkung ausübt.

Ganz anders produziert der expressionistische Künstler. Er ist der Aktive. Seine Persönlichkeit ist Anfang, Ausgangspunkt des Kunstwerkes. Was er schaut, was ihn bewegt, sucht er der Umwelt mitzuteilen. Von Ideen oft besessen, sucht er sich seinen Stoff, der ihm Mittel ist, seine Innenwelt zu verkörpern. Soll aber ein lebendiges Kunstwerk entstehen, so muß die Durchdringung des Stofflichen so impulsiv, so vollständig sein, daß eine Einheit zwischen Gehalt und Form zustande kommt. Liegt die Gefahr des Impressionisten im Abmalen der Natur, so erleben wir es oft, daß uns der Expressionist mit kahlen Ideen oder gar Tendenzen aufwartet, die genau so unlebendig sind wie jene Photographien. In beiden Fällen ist es das Wesentliche, daß der Stoff von der Persönlichkeit des Schöpfers durchlebt, durchblutet ist. Es muß ein Entgegenkommen von Stoff und Form da sein. Wo sie sich treffen, dort schlägt der schöpferische Funke über von Pol zu Pol. Der Ausgangspunkt des impressionistisch Schaffenden ist wohl verschieden von dem des Expressionisten. Wenn man den Blick nur darauf richtet, wird man nie etwas Gemeinsames zwischen den beiden herausfinden. In Wirklichkeit aber trifft sich der Impressionist mit dem Expressionisten auf der höheren Ebene der Klassik, vorausgesetzt, daß es sich um gereifte Künstler handelt. Will man z. B. ein Werk wie Goethes Iphigenie für den Impressionismus oder für den Expressionismus beanspruchen? Der Expressionist kann geltend machen, daß gerade dieses ausgeglichenste Goethe-Werk ganz aus einer Idee heraus entstanden ist. Ebensogut aber kann der Impressionist behaupten, daß das Werk für die Gesamtheit so überzeugend wirke, weil hier ein mythischer Stoff wundervoll anregend auf eine menschliche Seele gewirkt hat, die sich ihm tief verwandt fühlt. Der geniale Künstler sucht sich ja seine Stoffe nicht wie der ausgeprägte Expressionist. Beide Richtungen können aber dem genialen Werke nicht gerecht werden, wie ja auch das Leben unter dem Gesichtswinkel einer Richtung oder Partei immer verbogen wird und etwas Donquijotisches erhält.

Die Umschreibung für das, was klassische Kunst ist, ist im Grunde sehr einfach: Wo sich in einem Werk Gehalt und Form vollkommen durchdringen und eines werden, entsteht ein klassisches Kunstwerk. Ist das nicht möglich bei einem impressionistischen und expressionistischen Werke? Es ist dies nicht nur möglich, sondern muß direkt von jedem reifen Werk gefordert werden. In dem Moment aber, wo diese Forderung erfüllt ist, fällt das Einteilen in Richtungen dahin. Es ist dann völlig belanglos, ob ein Gemälde dieser oder jener Richtung an der Wand hängt: Auf dem Wege zur inneren Ausgeglichenheit, die in der Einheit von Körper und Seele des Werkes beruht, begegnen sich die von zwei entgegengesetzten Richtungen ausgehenden Schaffenden. Und diese Begegnung ist wichtiger als ihr auseinanderliegender Ausgangspunkt. Und wichtiger ist es für den Kunstgelehrten, auf das Einigende als auf das Trennende in der Kunst hinzuweisen. Wir kommen dann wieder zu einem lebendigen Begriff der Klassik, der überzeitlich ist, und nicht an eine bestimmte Epoche gebunden.

# Leipzig und sein Gewandhaus.

Von Alfred Heuß, Gaschwitz b. Leipzig.

Am 25. November d. J. kann das Gewandhaus die Feier seines 150jährigen Bestehens feiern. Damals, vor 150 Jahren, wurde der bald berühmt werdende Konzertsaal im — ehemaligen — Gewandhause eingeweiht, wie auch dem bereits bestehenden „großen Konzert" eine noch festere Form gegeben wurde. Denn Leipzigs „Wöchentliche Konzerte" der

„Herren Kaufleute" ſind an und für ſich noch erheblich älter und haben ebenfalls ein feſtes, in nicht ferner Zeit zweihundertmal ſich jährendes Datum, den 11. März 1743, der im Jahre 1843 als 100. Jubiläumstag auch ſehr bemerkenswert gefeiert worden iſt. Das Inſtitut ſtand damals, durch Mendelsſohn zu einer Weltberühmtheit geworden, auf der Höhe ſeines Ruhms, den es ſich, trotz des allgemein aufblühenden Konzertlebens im Verlaufe des 19. Jahrhunderts, im großen ganzen bis auf die heutige Zeit zu bewahren gewußt hat. Die Gewandhauskonzerte, die am berühmteſten gewordene Verkörperung bürgerlicher Muſikpflege auf dem Gebiet des großen Orcheſterkonzerts, haben denn auch in erſter Linie der Stadt „Leipzig" den Ruhm der ausgeprägteſten „Muſikſtadt" verſchafft und inſofern mit vollſtem Recht, als ſie in ihrer einzig daſtehenden Zahl — 22 wöchentliche Konzerte während des Winterhalbjahres — einzig und allein der ausgeſprochenen Muſikliebe begüterter Leipziger Kreiſe zu verdanken ſind, die zugleich in den Konzertabenden den geſellſchaftlichen Höhepunkt erblickten. Es geht da eines ins andere, die Konzerte ſind zugleich Geſellſchaftsabende, im Gegenſatz zu den Hauptproben, die die lediglich künſtleriſch intereſſierten Kreiſe vereinigen. Wichtig, und auswärts, ja etwa ſelbſt in Leipzig, viel zu wenig bekannt iſt nun, daß die Gewandhauskonzerte eine öffentliche Privateinrichtung ſind und mit der Stadt als ſolcher nichts zu tun haben, d. h. nur inſofern, als das Gewandhaus das Städt. Theaterorcheſter mietete, und zwar zu einem Preiſe, der die Stadt überhaupt erſt veranlaßte, das Orcheſter zu einem erſtklaſſigen Inſtrumentalkörper zu entwickeln. Jeder ſtädtiſche Muſiker fühlt ſich auch in allererſter Linie als Mitglied des berühmten Gewandhausorcheſters, ein künſtleriſcher Ausweis, der in der ganzen Welt Geltung hat, während er als ſtädtiſcher Theatermuſiker weiter keine Bedeutung hätte. Damit ſoll in dieſem Zuſammenhang einzig geſagt ſein, daß Leipzig ſeinen Ruhm als einzigartige Konzertſtadt privater Initiative verdankt, ein Ruhm zudem, der der Stadt finanziell nichts gekoſtet hat, ihr im Gegenteil ſogar ein Erhebliches einbringt. Auswärts heißt es aber: wieviel muß Leipzig für ſein Konzertweſen tun und getan haben, welche kunſt-, welche muſikfreudige Stadtverwaltung! Auch das ſchönſte Konzerthaus hat ſie ermöglicht, mit einem Saal und ſonſtigen Einrichtungen, wie ſie nirgends ſonſt in Deutſchland zu finden ſind. Die heutige Stadt lächelt verſchmitzt und ſackt, kaum ein bißchen verlegen, den Ruhm des Verdienſtes mit beiden Händen vor allem zur Zeit der Frühjahrsmeſſe ein, wo ſie reichen Kaufleuten aus aller Welt mit einem „Gewandhauskonzert" als ihrem höchſten Trumpf aufwartet. Und zwar, ebenfalls bezeichnend, mit dem Hausdirigenten des Inſtituts, ſofern die ſtädtiſchen Theaterkapellmeiſter in den ſeltenſten Fällen als Dirigenten eines voll zu nehmenden Gewandhauskonzerts in Frage kommen. Kurz, an Leipzigs Ruf als Konzertſtadt hat die Stadt als ſolche keinen Anteil, ſondern er iſt das Ergebnis eines durch mannigfache, auch glückliche Umſtände herbeigeführten warmen Verhältniſſes zum ernſten Geſellſchaftskonzert großen Stils von Seiten gerade auch der erſten bürgerlichen Kreiſe.

Jeder wird es als geradezu ſelbſtverſtändlich finden, daß die Beziehungen der Stadt zu ihrem berühmteſten künſtleriſchen Inſtitut die denkbar beſten waren, und tatſächlich finden wir in früheren Zeiten unter den Herren des Gewandhausdirektoriums außer Ratsmitgliedern ſogar Bürgermeiſter, die beſtrebt waren, jeden Stein des Anſtoßes, der ſich etwa im Verhältnis des Städtiſchen Orcheſters zum Gewandhaus ergeben konnte, aus dem Wege zu räumen. So iſt's auch geweſen bis in die neueſte Zeit zu allgemeiner Zufriedenheit. Und nun kam's akkurat ſo wie in der Bibel: „Nun kam ein neuer König in Ägypten, dem Joſeph fremd war; und er ſetzte über Iſrael Frohnvögte, die ſie drückten mit Arbeit, und mit Dienſten unbarmherzig." Dieſer neue König, der tatſächlich nichts wußte und jetzt noch nichts weiß von „Joſeph", d. h. davon, was das Gewandhaus für Leipzig und darüber hinaus für das deutſche Muſikleben bedeutet kraft ſeiner beſonderen Eigenart, das iſt der, letztes Jahr in Ruheſtand verſetzte, erſte Bürgermeiſter Dr. Rothe, und als „Frohnvogt" erwies ſich ihm der ſeit 1923 waltende Operndirektor Guſtav Brecher, der durch zahlreichſte und unnötigſte Proben das Städtiſche Orcheſter in einer noch nicht dageweſenen Art in Anſpruch nahm, ſo daß, trotz Verpflichtung eines zweiten Orcheſters, ein ſtärkſtes Spannungsverhältnis zum Gewandhaus die notwendige Folge war.

Absicht Herrn Rothes war, Leipzig aus der ausgeprägtesten Konzertstadt Deutschlands zu einer ausgeprägten Opernstadt etwa im Sinne Dresdens mit seiner von Leipzig völlig verschiedenen musikalischen Vergangenheit zu machen, und oft genug ist während der letzten Jahre von Presse-Trabanten Brechers, wie Dr. Aber, Leipzig als Opernstadt gegenüber Dresden ausgespielt worden. Unter dem neuen „König", eben Herrn Rothe, hatte Leipzig, und zwar gerade nach dem Krieg, als es doppelt unnötig war, eine täglich spielende Oper erhalten, so daß es in Leipzig tatsächlich mehr Opernaufführungen als in der Opernstadt Dresden gibt, weil hier an den Konzertabenden der Staatskapelle die Oper natürlich wegfällt. Leipzig sollte eben in eine Opernstadt verwandelt werden, und ich kann mir nicht helfen, bei diesem unmöglichen Verwandlungsversuch kommt mir immer die köstliche Geschichte des Boccaccio in den Sinn, in der aus einer jungen Frau eine Stute gemacht werden soll. Die erforderlich scheinenden Manipulationen sind vor fünf Jahren auch gewissermaßen bis zur letzten vorgenommen worden, damals nämlich, als Herr Rothe die Gewandhauskonzerte bis möglichst auf zwölf Konzerte herunterdrücken wollte und das Gewandhaus die Dresdner Staatskapelle zu Hilfe rufen mußte, um ein Orchester für seine Konzerte zu haben. Die unsagbar lächerliche und Leipzig vor den ganzen deutschen Städten bloßstellende — dafür sorgten wir damals hinreichend — Verwandlung ist denn auch selbstverständlich nicht geglückt, aus Leipzig ist sowenig eine Opernstadt geworden wie aus dem hübschen Weibchen des Boccaccio eine Stute, und seit der Mahagonny-Schlacht am 9. März 1930 in der hiesigen Oper — ein denkwürdiges Datum, wie sich immer mehr herausstellt, — ist's an der glorreichen Jonny-Stätte — welch große Worte sprach damals der betreffende Oberbürgermeister! — derart still geworden, daß man auswärts kaum mehr weiß, ob's in Leipzig denn überhaupt noch eine Oper gibt.

Drangsaliert — ich greife wieder das frühere Bild auf — wurde das Gewandhaus von der Stadt nun auch durch kaum erschwingliche Pachtsummen für das Orchester — über 8000 M. für das Konzert —, so daß die Eintrittspreise in einer Weise erhöht werden mußten, die an die finanzielle Leistungskraft der Besucher höchste, für viele unerfüllbare Anforderungen stellte. Immerhin, die Konzerte waren bis auf diesen Winter, der einen erneuten wirtschaftlichen Einbruch zeitigte, sowie einen, wenn noch so ausgezeichneten, aber doch nicht eigentlich geliebten Dirigenten — Bruno Walter — an der Spitze der Konzerte sah, aus sich selbst heraus genug, der Ungunst der Zeit als solcher wie der geradezu gegnerischen Stellung der Stadt zu trotzen. Jetzt aber ist die Lage unmittelbar gefährlich und die Frage heißt glatthin: Wird das Gewandhaus nächsten Winter seine Konzerte in der bisherigen Gestalt oder überhaupt, etwa bei stark verminderter Zahl, weiterführen können?

Es ist während der letzten Monate in den hiesigen Zeitungen über die Gewandhausfrage sehr viel, darunter unglaublich albernes Zeug, geschrieben worden, unfruchtbar schon deshalb, weil keine Zeitung den Mut hatte, offen und frei der Stadt gegenüberzutreten und sie auf Grund der veränderten Verhältnisse daran zu erinnern, daß ihre bisherige, gegnerische Stellung zu dem Gewandhaus ein Schlag ins eigene Gesicht bedeute. Denn gibt sie diese auf, so finden sich auch heute Auswege. Es heißt allerdings, daß auch der neue Bürgermeister, Dr. Gördeler, dem Institut keine Sympathien entgegenbringe und lediglich die wirtschaftliche Lage der Stadt, die ja schlecht genug ist, im Auge habe. Nun steht's aber immerhin so, daß, führt das Gewandhaus die Konzerte, weil es sich einfach von der Stadt im Stiche gelassen sieht, nicht weiter oder nimmt kurzerhand ein anderes, fremdes und billigeres Orchester, die Stadt um eine Summe (bis dahin 165 000 M.) kommt, die sie auf keinen Fall entbehren möchte, so daß es auch für die Stadt Leipzig, die in ihrer Stellung zu ihrem berühmtesten Institut in Deutschland ihresgleichen sucht und mit ihrer unverzeihlichen, zu allem hin lächerlichen Opernpolitik Schiffbruch gelitten hat, nur das Eine geben dürfte, entgegenzukommen oder, kurz gesagt, gegenüber der Unvernunft des letzten Jahrzehnts wieder Vernunft walten zu lassen. Und dann, bei gutem Willen nämlich, wäre folgender Weg möglich:

Die Einführung einer täglichen Oper hat sich nicht bewährt, weder finanziell noch künstlerisch. Wie tief man in letzterer Hinsicht gesunken ist, zeigt, allerdings allzu drastisch, der

Wochenspielplan vom 8. bis 15. März, der für eine Stadt wie Leipzig seinesgleichen in ganz Deutschland nicht findet, nämlich zweimal der — neu einstudierte — „Holländer", einmal „Onegin" und — viermal, schreibe und sage viermal, eine Operette: „Schön ist die Welt!" von Lehár. Dabei besitzt Leipzig noch ein besonderes Operettentheater, das einst, städtisch, schlecht arbeitete, heute aber, unter eigener Direktion, sogar gut. Das nun eben ist die Opernstadt Leipzig, die auf und daran war, Dresden zu überflügeln! Damit viermal im Opernhaus Operetten gespielt werden können, muß vielleicht das berühmteste Konzertinstitut, in dem keine unedle Note erklingt, daran glauben. Das ist die Musikstadt Leipzig nach den Intentionen der heutigen Behörde. Man begreift aber wenigstens eines, daß mit einer derartigen Behörde nicht durch die Blume, auch nicht mit dem Hut in der Hand, gesprochen werden darf.

Indessen weiter: Schränkt nun die Stadt die Oper auf fünf bis höchstens sechs wöchentliche Vorstellungen ein, so fällt die kostspielige Verpflichtung eines zweiten Orchesters ganz oder teilweise weg, was in diesem Fall insofern keine Härte diesem gegenüber bedeutet, als es sich um das Orchester des Mitteldeutschen Senders handelt. Wird also zu dem früheren, heute mehr als je zeitgemäßen Operndienst zurückgekehrt, so hat das Städtische Orchester nicht allein die nötige Zeit für das Gewandhaus, sondern es kann diesem wieder bedeutend billiger abgegeben werden. Das wieder wirkt auf die Eintrittspreise, mithin auch die Besucherzahl der Gewandhauskonzerte zurück. Noch ein anderer Umstand spricht hier mit. In Leipzig können seit Ausschaltung des Neuen Theaters, dem heutigen Opernhaus, keine großen Schauspiele mehr würdig aufgeführt werden, weil der Raum im Alten Theater einfach zu klein ist. Die großen Dramen Schillers u. a. fehlen deshalb in Leipzig so gut wie ganz und es steht nirgends geschrieben, daß der gegenwärtige Tiefstand im Schauspiel von bleibender Dauer ist. Schon in einigen Jahren kann er überwunden sein, das Verlangen breiterer Kreise nach dem Schauspiel idealistischer Richtung wird dann aber kategorisch. Unter den jetzigen Verhältnissen wäre die Stadt gar nicht in der Lage, dem Rufe Folge leisten zu können.

Aber so oder so, Eines ist sicher: Es können Wege gefunden werden, die, ohne die Stadt wirklich zu belasten, dahin führen, dem Gewandhaus die notwendige Sicherheit für Weiterführung seiner Konzerte zu geben, und zwar einer selbständigen Weiterführung, die sich während einundeinhalb Jahrhunderte auf eine ganz großartige und in unsrer Zeit doppelt erfreuliche Weise bewährt hat. Das Institut bedarf selbst unter den jetzigen, für viele Musikstädte katastrophalen Verhältnissen keiner eigentlichen Unterstützung von Seiten der Stadt, wohl aber ein Entgegenkommen, das in jeder anderen deutschen Stadt mehr als selbstverständlich wäre. Und so trüb es im behördlichen Leipzig, gerade was die Musik betrifft, aussieht, an dieses Selbstverständliche wollen wir immerhin noch glauben.

# Die Reform des höheren Schulwesens in Sachsen und die Musik.

Von Alfred Schmidt, Dresden.

Nach Zeitungsnachrichten bereitet das sächsische Volksbildungsministerium wieder einmal neue Pläne zur Reform des höheren Schulwesens vor. Die Pläne der Denkschrift vom Jahre 1926 sollen also durch neue ersetzt werden, ehe sie bis zum Ende ausprobiert worden sind. Wir Musiker brauchten darob nicht böse zu sein, wenn wir wüßten, was nun kommt. Wie die Dinge jetzt liegen, dürfen wir für unsere Kunst, deren Nutzen nicht so handgreiflich zu fassen ist wie der sportlicher Betätigung oder sprachlicher Kenntnisse, nicht allzuviel erhoffen. Doch wenn alle beteiligten und interessierten Kreise an ihrem Teile kräftig mitarbeiten, müßte hier — so sollte man meinen — Gelegenheit sein, der Musik an den höheren Schulen die Stellung zu erobern, die ihr um ihrer kulturellen Bedeutung willen zukommt. Eine Etappe zum mindesten müßte erreicht werden.

Wenn man die Denkſchrift von 1926 obenhin lieſt, iſt man zunächſt entzückt über die ſchönen Worte von der Muſik. Es ſei wünſchenswert, daß die höhere Schule zum ahnenden (! ?) Verſtändnis deſſen führe, was ein Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Wagner uſw. für die deutſche Kultur bedeuten. Auf die Wichtigkeit der Muſik in Stunden der Freude und des Leides, auf ihre gemütbildende Kraft und ihren ethiſchen Gehalt wird hingewieſen. Dann folgt ein ſehr beachtliches Wort, deſſen letzte Konſequenzen die höhere Schule leider bis heute nicht zu ziehen gewagt hat: *Trotz verſchiedener Begabung z. B. für die Lyrik verſuche die Schule bei allen Schülern Verſtändnis dafür anzubahnen — warum ſolle das nicht auch in der Muſik möglich ſein?* Der Schönheit des Aufbaues, dem inneren Gehalt, dem muſikaliſchen Erlebnis und Gefühl könne ſich niemand entziehen. Und wie verheißungsvoll klingt es, wenn es heißt, daß früher nur *Geſang* getrieben, heute aber *Muſik* gepflegt werden ſolle: Schulgeſang, Stimmbildung, Schulchor, Orcheſterſpiel, muſiktheoretiſche und -geſchichtliche Belehrung — Aufgaben, die durch die Verbindung des Muſikunterrichtsſtoffes mit den Stoffen andrer Fächer und durch Anwendung des muſikaliſchen Bildungsgutes in anderen Unterrichtsſtunden (= die preußiſchen „Querverbindungen") noch gründlicher gelöſt werden könnten. Auch das Inſtrumentalſpiel (beſ. das Lautenſpiel) ſolle Beachtung und Verwertung finden. Als Sonderaufgabe wird endlich noch der Kampf gegen den muſikaliſchen Schund erwähnt.

Jeder Muſikfreund und jeder Fachmann müßte ſich über dieſe ſchönen Worte (obwohl ſie manchmal reichlich verſchwommen klingen) freuen — wenn ihnen die ſchönen Taten folgten. Doch das Aber folgt ſofort. Für vieles, heißt es in der Denkſchrift weiter, könne die höhere Schule nur *Anreger* ſein, ſchon infolge der verſchiedenen Stundenzahlen bei den einzelnen Schulgattungen. Am beſten ſei die *Deutſche Oberſchule* bedacht; *für ſie ſtelle die muſikaliſche Bildung eine Hauptaufgabe dar* (wie hat man uns darin ſo grauſam enttäuſcht!); an ihr könnten Befähigte ſogar Inſtrumentalunterricht erhalten. Es wäre natürlich beſſer, wenn *überall* mehr Stunden für die Muſik bereitgeſtellt werden könnten; aber *Gelegenheit zu muſikaliſcher Ausbildung* müſſe überall gegeben werden, zum mindeſten in der Form des *Kursunterrichts*.

Es entzieht ſich meiner Kenntnis, ob die Stundentafel in allen Einzelheiten ſo durchgeführt worden iſt, wie ſie in der Denkſchrift ausſieht. Ich muß ſie noch einmal vorführen, um auf die darin enthaltenen Ungeheuerlichkeiten aufmerkſam zu machen. Hinter die Stundenſumme ſetze ich in Klammern den Stand aus der Zeit *vor* der Denkſchrift.

| | VI | V | IV | UIII | OIII | UII | OII | UI | OI | zusammen | | vor 1926 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 1. Gymnaſium | 2 | 2 | — | — | — | 1 | 1 | 1 | 1 | = 8 + 1 | | (9 + 1) |
| 2. Reformgymnaſium | 2 | 2 | 2 | — | — | 1 | 1 | 1 | 1 | = 10 + 1 | | (9 + 1) |
| 3. Realgymnaſium | 2 | 2 | — | — | — | 1 | 1 | 1 | 1 | = 8 + 1 | | (9 + 1) |
| 4. Reformrealgymnaſium | 2 | 2 | 2 | — | — | 1 | 1 | 1 | 1 | = 10 + 1 | Chorſingſtunde | (9 + 1) |
| 5. Oberrealſchule | 2 | 2 | 2 | — | — | 1 | 1 | 1 | 1 | = 10 + 1 | | (12) |
| 6. Deutſche Oberſchule | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | = 18 + 1 | | (—) |
| 7. Aufbauſchule (als Oberſchule) | — | — | — | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | = 12 + 1 | | (—) |
| 8. Höhere Mädchenſchule, Studienanſtalt uſw. für Mädchen | 2 | 2 | 2 | 1 | 1 | 2 | 1 | 1 | 1 | = 13 + 1 | | (15) |

Für die Beſucher der Chorſingſtunde fällt auf der Unterſtufe (VI—IV) eine Klaſſenſingſtunde weg — außer bei der Oberſchule; auf der Oberſtufe und in der ganzen Ober- und Aufbauſchule ſollte die Chorſtunde als Zuſatzſtunde hinzutreten.

Bei den älteren Schulgattungen (1, 3, 5, 8) bringt alſo der Plan von 1926 eine Verminderung der Stundenzahl, und nur bei den ſogen. Reformanſtalten, die oft nur als Anhängſel anderer Schulen auftreten, kommt eine Stunde hinzu. Bezeichnend iſt, daß gerade gegen dieſe Anſtalten ziemlich heftig gekämpft wird. (Vgl. die Polemik im „Dresdner Anzeiger“ 511/13, 520/22).

Das größte Übel der Stundentabelle aber iſt, daß an den höheren Schulen für Knaben (wieder mit Ausnahme der aus den alten Lehrerſeminarien hervorgegangenen Ober- und Aufbauſchulen) zwei oder gar drei Jahrgänge mitten in der Schulzeit völlig ohne Muſikunterricht ſind. Dazu kommt, daß die verhängnisvolle Inſtitution der „Diſpenſation“ — bei angeblichem Mangel an muſikaliſcher Begabung — noch immer beſteht; endlich iſt noch heute die Teilnahme am Schulchore ein Privileg der Befähigten — natürlich, denn man will „Leiſtungen“ ſehen. Noch in den letzten Tagen ſind mir von einem höheren Schüler lebhafte Klagen darüber zu Ohren gekommen, daß immer „große Sachen“ bis zum Überdruß gedrillt würden, für ein ſchlichtes Volkslied aber keine Zeit übrig ſei. Auch von der Möglichkeit des wahlfreien Kursunterrichts wird nur in den ſeltenſten Fällen Gebrauch gemacht.

Kein Zweifel, daß unter dieſen Umſtänden, bei dieſen Stundenzahlen und infolge der unfreiwilligen Unterbrechung des Muſikunterrichts nicht das geleiſtet werden kann, was man von der höheren Schule erwartet. Es liegt mir völlig fern, die Muſiklehrer dafür verantwortlich zu machen; ſie leiſten in Wahrheit Syſiphusarbeit und ernten wenig Lohn dafür. Freilich dürfte es keine höhere Schule mehr geben ohne einen *geprüften* Muſiklehrer.[1] Wer aber wie ich Gelegenheit hat und gezwungen iſt, alljährlich einen Teil der Ergebniſſe des Muſikunterrichts an der höheren Schule nachzuprüfen, der muß immer wieder mit Erſchrecken feſtſtellen, daß noch viel, ſehr viel zu tun iſt. Bloß zwei Gebiete nenne ich noch: Stimmbildung wird anſcheinend faſt nirgends getrieben; von elementaren muſiktheoretiſchen Kenntniſſen fehlen nicht ſelten die einfachſten Dinge.

Es liegt alſo für die Geſamtheit aller Muſiker — nicht bloß für die Muſiklehrer — mehr als ein Grund vor, bei der bevorſtehenden Reform des höheren Schulweſens auf der Hut zu ſein. Es genügt auch nicht, innerhalb der *fachlichen Organiſationen* über dieſe Fragen zu verhandeln, ſondern die *geſamte Öffentlichkeit* ſollte davon mehr als bisher erfahren. Wenn die Tageszeitungen dem Sport ganze Spalten, ja Seiten einräumen, ſo müßte es auch der Muſik und der Muſikerziehung gelingen, die breite Maſſe durch die Preſſe für ihre Lebensfrage zu intereſſieren. Andere Kreiſe haben auch die Möglichkeit, durch die Zeitung für ihre Ideen zur Reform zu werben. So wollen z. B. gewiſſe Philoſophiekreiſe den Deutſchen Oberſchulen, zu deren Weſenseigentümlichkeiten die ſtärkere Betonung der muſikaliſchen Bildung gehören ſollte, (ſ. o.), eine dritte Fremdſprache als Pflichtfach, wenn auch „in Randſtellung“ aufzwingen![2] Wo bleibt dann die urſprüngliche Idee der *Deutſchen* Oberſchule? Dabei wagt man noch, von „Entlaſtung“ der Schüler zu ſprechen; dabei heuchelt man auch noch Wohlwollen: „Handfertigkeit und künſtleriſche Betätigung gehören zur Abrundung der Perſönlichkeit“. Nein, *ſolange Fremdſprachen und Mathematik*[3] *die höhere Schule im Übermaß beherrſchen, bleibt für alle Kunſt kaum ein Gnadeneckchen übrig!*

Ich habe früher in dieſer Zeitſchrift[4] in anderem Zuſammenhange die Reform des Muſikunterrichts an höheren Schulen gefordert; ich erkenne wohl die Daſeinsberechtigung und Wichtigkeit der übrigen Lehrfächer an und will nicht überſpannte Ziele aufſtellen, ſelbſt auf die

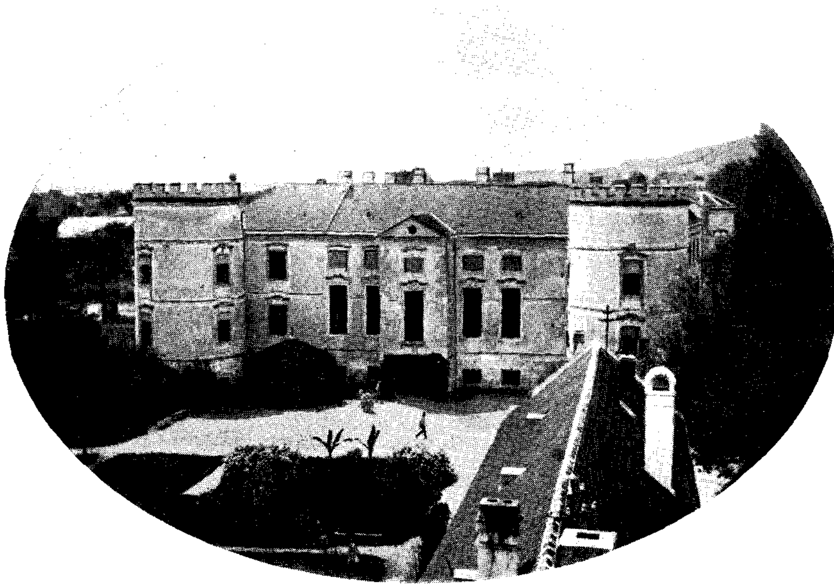
---

[1] Wie ich zu dem „Muſikphilologen“ ſtehe, weiß der Leſer dieſer Zeitſchrift aus meinem Beitrag „Nochmals: Der vertriebene Schulmuſiker“ (96. Jhrg. Nr. 5).

[2] „Dresdner Anzeiger“ Nr. 511 u. folgende Nrn.

[3] Wie ſagt doch der vielleicht durch trübe Erfahrungen klug gewordene Carl Ludwig Schleich (Beſonnte Vergangenheit S. 70)?: „Muſikaliſch leſen und ſchreiben, das ſollte ſtatt der ganzen leidigen Mathematik auf den Schulen gelehrt werden. Es iſt auch Mathematik, aber ſolche mit Gefühlseinſchlag; und zweitens gibt es unendlich mehr muſikaliſch als mathematiſch begabte Kinder.“

[4] 96. Jhrg., Hefte. 10 u. 11.



Schloß Weinzierl

Die Wiege des Haydnschen Streichquartettes

Herrenhaus



Dorf Weinzierl

bei Wieselburg a. d. Erlauf



Schloß Weinzierl

Schloßhof, links Schloßkapelle, im Hintergrund das Schloß

Gefahr hin, daß das diplomatiſch unklug iſt. Ich halte für ſehr maßvoll, was die ſächſiſchen Sängerbünde fordern[5], nämlich:

1) durchgehenden Muſikunterricht,
2) für alle Klaſſen aller Gattungen zwei Muſikſtunden — außer der Chorſtunde,
3) für alle muſikaliſch Begabten fakultativen Inſtrumentalunterricht.

Zur Erläuterung kurz folgendes:

Zu 1): Der Grund der Unterbrechung fällt mit der Umſtellung des Geſangunterrichts in Muſikunterricht völlig weg. Gewiß ſoll die Knabenſtimme in der Mutationszeit geſchont werden — nach manchen Forſchern ſchadet ein maßvolles Singen nichts (man höre ſich Greiners Mutantenklaſſen in Augsburg an!) —; aber wieviel andre intereſſante muſikaliſche Fragen können in dieſer Zeit erledigt oder auch nur angeſchnitten werden, die der Stimmen nicht bedürfen, z. B. Gehörsbildung, die techniſche Seite der Muſik (Akuſtiſches, Inſtrumente uſw.), Formfragen, Elemente der Muſikgeſchichte aus Vorträgen am Inſtrument und Grammophon und vieles anderes mehr.

Zu 2): Was Preußen an einigen Schulen probeweiſe durchführt, nämlich die Erhöhung der Muſikſtundenzahlen, müßte in Sachſen auch möglich ſein! Das iſt unumgänglich nötig zur beſſeren Einzelausbildung und infolge der oben erwähnten Erweiterung des Arbeitsgebietes. Dabei iſt noch gar nicht geſprochen von der beſonders dringlichen Erweiterung des Stoffes nach der volkstümlichen Seite hin (Volkslied). Die Chorſtunde iſt Pflichtſtunde für alle; der Chor gliedert ſich in „Auswahlchor“ (d. i. der bisherige Schulchor), der nur den Befähigten zugängig iſt, und „Volksliedchor“, der alle übrigen umfaßt, nötigenfalls zu teilen iſt, und das Volkslied in allen Beſetzungsarten pflegen ſoll (ein-, zwei- und mehrſtimmig) — unter Umſtänden auch in Form der „freien Singſtunde“. Die höhere Schule hat leider allzuoft vergeſſen, daß ſie zugleich die Oberſtufe der Volksſchule erſetzen, alſo auch deren muſikaliſche Bildungsaufgaben erledigen muß. Was nützen uns große Chorwerke, Orcheſteraufführungen, muſikaliſche Wettbewerbe[6], Lehrſtücke und Schulopern, wenn nicht die Geſamtheit aller Schüler beſchäftigt, intereſſiert und gefördert wird? Hier treffen wir auf eine Kernfrage muſikaliſcher Volkserziehung: in den muſikaliſchen Pflichtſtunden müſſen alle Schüler erfaßt und begeiſtert werden. (Daß in letzterem zugleich das Problem alles Muſikunterrichts und das Geheimnis der wahren Erzieherbegabung beſchloſſen liegt, ſei nur nebenbei erwähnt.) Solcher Unterricht kennt natürlich keine Dispenſation — vielleicht kann man mit der Zeit dem höheren Schüler beibringen, daß Befreiung weder eine Selbſtverſtändlichkeit noch gar eine Ehre bedeutet; vielleicht kann man ihn auch zu der Überzeugung führen, daß Befreiung nur ſcheinbar einen Gewinn (an Zeit), in Wirklichkeit aber einen ungeheuren Verluſt an ideellen Werten in ſich ſchließt. Die neue höhere Schule ſollte ferner keine Kombination der Klaſſenſtunden zulaſſen — vgl. das oben über Einzelausbildung Geſagte.

Zu 3): Das klingt zunächſt ſehr gefährlich. Dabei iſt aber zu bedenken, daß damit nur eine Bildungsmöglichkeit für Wenigbemittelte geſchaffen werden ſoll. Auch die Privatmuſiklehrerſchaft ſoll dadurch nicht benachteiligt, ſondern vielmehr vor neue Aufgaben geſtellt werden. Wäre es an ſich ſchon zeitlich unmöglich, daß der Schulmuſiklehrer dieſe Inſtrumentalſtunden übernähme, ſo wäre es wohl auch noch techniſch unmöglich: wo iſt der Schulmuſiklehrer, der alle gewünſchten Inſtrumente beherrſcht? Es kann hier nur auf eine Arbeits- und Intereſſengemeinſchaft zwiſchen höherer Schule und Privatmuſiklehrerſchaft hinauskommen, wie ſie in Preußen mancherorts anſcheinend mit viel Glück verſucht worden iſt[7]. Die Tätigkeit der Schule würde ſich zunächſt beſchränken auf Unterrichtsvermittlung, Bereitſtellung von Räumen und

[5] in ihrer Eingabe vom 12. 11. 26 und vom 8. 11. 27.

[6] Dieſer pädagogiſche Unfug iſt allen Ernſtes vor wenigen Wochen in Dresden wieder vor ſich gegangen — Erfreulicherweiſe beginnt die Tagespreſſe von ſolchem Treiben vorſichtig abzurücken.

[7] Vgl. z. B. Die Muſikpflege, 1. Jhrg., Heft 7, S. 355 ff.

— das wäre allerdings Bedingung! — pädagogische Überwachung des von Privatmusiklehrern zu erteilenden Unterrichts. Nach Überwindung des Anfangsstadiums könnte dann die höhere Schule bei Zusammenstellung von Spielgruppen aller Art und bei Bildung eines Schulorchesters die Früchte vorausschauender Musikpolitik ernten.[8]

Zu den besprochenen Hauptforderungen, die in erster Linie durchzuführen sind, möchte ich noch einige ebenso wichtige hinzufügen.

Die erste betrifft den „Kursunterricht' der sächsischen Denkschrift von 1926. Es ist selbstverständlich, daß manche Schüler, ihren Begabungsrichtungen entsprechend, in einem Fache von einem Bildungshunger beseelt sind, der über den Durchschnitt weit hinausgeht. Dem soll die Bildung von wahlfreien Arbeitsgemeinschaften entgegenkommen. Leider hat man die Musik noch allzuwenig in deren Aufgabenkreis einbezogen — wohl vor allem deshalb, weil man keine Zeit für solche „Nebensachen" hatte. Es sollte aber jede höhere Schule Gelegenheit dazu bieten. Um Teilnehmer und Arbeitsstoffe braucht niemand besorgt zu sein! Bloß eins: Keiner sollte zugelassen werden und etwa geistreichelnd *über Musik reden* dürfen, der nicht seine Befähigung zu *praktischer Musikpflege* nachgewiesen hat.

Die Stimmbildung, soweit sie die Sprechstimme betrifft, — jetzt häufig Sprecherziehung genannt —, ist nicht Aufgabe des *Musik*unterrichts. Die Zeiten sollten endgültig vorüber sein, da man ganze Singstunden mit Sprechübungen ausfüllte. Die Grundlagen dazu gehören unzweifelhaft in den *deutschen Sprachunterricht*; auch der fremdsprachliche Unterricht — und zwar mehr der altsprachliche als der neusprachliche — kann viel zu einer korrekten, sinnvollen, schönen Aussprache beitragen. Im übrigen sollte auch er der höheren Schule Sprecherziehung Prinzip des *gesamten* Unterrichts sein. Daß beim Gesang die Mängel einer schlechten Aussprache und der fehlerhaften Tonbildung am meisten auffallen, weiß der Musiklehrer am besten; er wird auch an seinem Teile stets mitarbeiten. Aber es bleibt unbedingt notwendig, daß *alle*, die an der höheren Schule arbeiten, von der ungeheuren Wichtigkeit einer vernünftigen Sprecherziehung überzeugt sind und danach handeln.

Die ganze Musikerziehung an der höheren Schule hat ja überhaupt erst Sinn bei einer verständnisvollen Einstellung des Lehrerkollegiums. Dazu gehört zunächst einmal völlige Gleichstellung des Musiklehrers (auch wenn er nicht philologisch abgestempelt ist!) mit seinen Kollegen; dazu gehört ferner für das Musikfach dieselbe Bewertung, wie sie allen andern Fächern zuteil wird — z. B. müssen hervorragende Leistungen in Musik ebenso zum Ausgleich für ungenügende Leistungen in einem andern Fache geeignet sein wie die in der Sprache, Mathematik usw. Die Idee der „Querverbindungen" müßte, richtig durchgeführt, von selbst die alten Fächerschranken aufheben. Diese Idee birgt sogar eine Konsequenz in sich, die zwar schon einmal auf einer Fachtagung ausgesprochen worden ist, aber vom Nur-Philologen entrüstet zurückgewiesen werden wird: jeder Lehrer an höheren Schulen müßte — wie jeder Volksschullehrer — bis zu einem gewissen Grade musikalisch geschult sein, wenn er überhaupt die Beziehungen seines Faches zur Musik herstellen und ausnützen will.

Doch nun genug der Forderungen. Es wäre gewiß reizvoll, zu untersuchen, wie sich die Lehr- und Stoffpläne gestalten würden, wenn die Forderungen ganz oder auch nur zum Teil durchgeführt würden. Doch das ist Aufgabe der Fachorganisationen, die sich hoffentlich schon damit beschäftigt haben.

Einen freilich müßte es geben, bei dem alle Fächer zusammenlaufen, der von hoher Warte aus alles zum Heile unsrer Kunst lenken könnte: einen Fachreferenten für Musik im Ministerium. Das Fehlen eines solchen ist zweifellos schuld daran, daß die sächsische Musikpolitik in vieler Beziehung verfahren ist und daß soziale Kräfte aneinander vorbeiarbeiten. Bei allem Finanzelend: Es geht bald nicht mehr ohne Fachreferenten, wenn der Schaden nicht noch größer werden soll! Doch darüber vielleicht ein andermal.

[8] Die bisherige Einrichtung der Instrumentalstunden an den deutschen Ober- und Aufbauschulen soll natürlich erhalten bleiben.

# Schloß Weinzierl, die Wiege des Haydnschen Streichquartettes.

Von Oswald Jonas, Schöneberg.

Wie so oft in der Geschichte war es auch bei Haydn ein ganz äußerer Anlaß, ein Zufall, der ihn seine ersten Quartette schreiben ließ. „Ein ganz zufälliger Umstand", sagte Haydn selbst zu seinem Biographen Griesinger, war es, der ihn zu den Anfängen seines Hauptwerkes, den 83 Streichquartetten brachte; es waren glückliche, heitere Stunden, in denen er seine ersten Versuche in dieser Gattung machte. Teilnahme und Aufmunterung umgaben ihn damals, und zum ersten Mal hatte er keine Sorge um das tägliche Brot. In seiner autobiographischen Skizze schreibt er: „Da ich endlich meine Stimme verlor, mußte ich mich in Unterrichtung der Jugend ganzer acht Jahr kummerhaft herumschleppen, (durch dieses elende Brot gehen viele Genie zu Grunde, da ihnen die Zeit zum Studium mangelt) . . . endlich wurde ich durch Rekommandation des seligen Herrn von Fürnberg (von welchem ich besondere Gnade genoß) bei Herrn Grafen von Morzin als Direkteur ... an- und aufgenommen ..."

Die Großeltern des Herrn von Fürnberg — sie hießen noch Weber — waren aus Schwaben nach Österreich eingewandert. Zu den herrschaftlichen Schlössern des von Karl VI. geadelten Geschlechtes zählte auch Weinzierl. Weinzierl, in der Nähe von Melk in Niederösterreich — ungefähr zwei Stunden westlich von Wien — liegt im reizenden Tal der Erlauf. Heute ist dort eine Erziehungsanstalt untergebracht und das Schloß ist für allgemeinen Besuch nicht zugänglich. Auf dieses Schloß lud Fürnberg, der stets einen kleinen Kreis Musikliebhaber um sich hatte, auch Haydn. Haydn, dem hier die Bekanntschaft mit den damals geläufigen Werken der Kammermusik vermittelt wurde, erhielt hier nun 1755 die Anregung zu seinem ersten Streichquartett. Bald schlossen sich diesem fünf weitere an und später, gleichfalls in Weinzierl, die zweite und dritte Reihe seiner Quartette. Griesingers Bericht, in den biographischen Notizen, die 1809 zunächst als Nachruf für Haydn in der Allgem. Musikal. Zeitung erschienen waren, lautet darüber:

„Ein Baron Fürnberg hatte eine Besitzung in Weinzierl, einige Posten von Wien, und er lud von Zeit zu Zeit seinen Pfarrer, seinen Verwalter, Haydn und Albrechtsberger zu sich, um kleine Musiken zu hören. Fürnberg forderte Haydn auf, etwas zu komponieren, das von diesen Kunstfreunden aufgeführt werden könnte. Haydn, damals 18 Jahre alt, nahm den Antrag an, und so entstand sein erstes Quartett, welches gleich nach seiner Erscheinung ungemeinen Beifall erhielt, wodurch er Muth bekam, in diesem Fach weiter zu arbeiten."

# Münchener Dirigenten

in Bild und Wort, gezeichnet von Emil Wagner, München.

Sehr verehrter Herr Gustav Bosse!

Ihr wertes Schreiben hat mir heut
Die Post gebracht. Und sehr erfreut,
Daß meine Bilder Anklang fanden,
Bin ich natürlich einverstanden,
Daß Sie dieselben nochmal drucken.
Nur hat es sicher seine Mucken
Betreff des Textes. Ich bin da

Ein wenig skeptisch. Es ist ja
Ein himmelweiter Unterschied,
Ob man was liest — ob man was sieht:
Ein Bild hat einen freien Stil;
Man kann sich denken, was man will,
Und wenn was zu verletzen scheint,
Sagt man: „So war es nicht gemeint!"

An einem S ch r i e b, muß man gesteh'n,
Läßt sich nichts deuteln und nichts dreh'n.
Er steht ganz einfach da! Und so
Ist er ein großes Risiko!

Wenn ich trotzdem dem Wunsch mich neige
Und meinen Pegasus besteige,
So tu' ich's, meinem Glück vertrauend
Und auf die Großmut derer bauend,
Die ich so frech und ungeniert,
Wie folget, abphotographiert:

— — — — — — — — —

'nen Dirigent man jenen nennt,
Der aus dem größten Instrument
Mit einem kleinen, leichten Stecken
Kann göttlichste Musik erwecken. —
Er kann die schönsten Melodien
Den Streichern aus den Fingern zieh'n.
Er kann damit die Oboisten
Und andere Geblässolisten
Mit größern oder kleinen Schlägen
Zu staunenswerter Kunst bewegen.
Er läßt mit einem Einsatzhaken
Die Harfen in die Saiten packen
Und weckt mit einem Seitenhauer
Im Schlägerzeug Gewitterschauer.
(Vorausgesetzt jedoch nur dann,
Wenn's Instrument was Rechtes kann.)

Ein solcher Mann, den unentwegt
Die Welt mit Recht auf Händen trägt,
Hat neben seinen Fähigkeiten
Marotten doch und Eigenheiten.
Und mag er auch ein Siegfried sein,
Deß Können groß, deß Streben rein,
So hat, „triffst du im Rücken ihn",
Er einen wunden Fleck: 'nen Spleen!

Der eine ist stets passioniert
Auf das „piano" kapriziert;
Der andre schimpft aufs „pizzicato",
Der dritte schreit toujours: „staccato!",
Den vierten ärgert jeden Tag
Der Harfen Fingernägelschlag,
Der fünfte macht sein Leben lang
Den zweiten Geigen angst und bang.
Dem sechsten hat stets der Celliste
Zu wenig Schmalz auf seiner Kiste;
Dem siebten scheint bei den Violen
Und Bässen nichts herauszuholen.
Dem achten ist das Blech zu dick,
Denn dadurch tritt das Holz zurück;
Wogegen Nummer Neun es stört,
Daß bei dem Horn man Kikser hört.
(Warum, wenn's zu vermeiden wäre,
Stopft der Hornist nicht seine Röhre?)

Und gar beim Schlagzeug ist hienieden
Niemals ein Dirigent zufrieden;
Selbst wenn sie zählen wie die Affen,
Sie können sich kein Lob erraffen. —

Man sieht's ja ein und gibt's ja zu,
Ein Dirigent hat niemals Ruh':
Ist seine Stimmung aufgekratzt,
So wird gewiß etwas verpatzt. —

Das eigentümlich Mystische
Und stets Charakteristische,
Das sozusagen Traurige
Und so unendlich Schaurige
Ist, daß gerade das malört,
Was dem Maestro so von Wert;
Und daß hiebei — fast ist's zum Lachen —
Das Factum bleibt: 's ist nichts zu machen! —

So ist der arme Musikant
Stets in gewisser Hinterhand.
Und wenn er noch so hofft auf morgen:
Er bleibt ein Veilchen — blüht verborgen. —

Ja, wenn ihm das ein Gott bescherte,
Daß man den Taktstock auch mal h ö r t e,
Dann wäre wohl — hipp hipp hurrah —
Der langersehnte Ausgleich da!

— — — — — — — — — — — — — — — — —

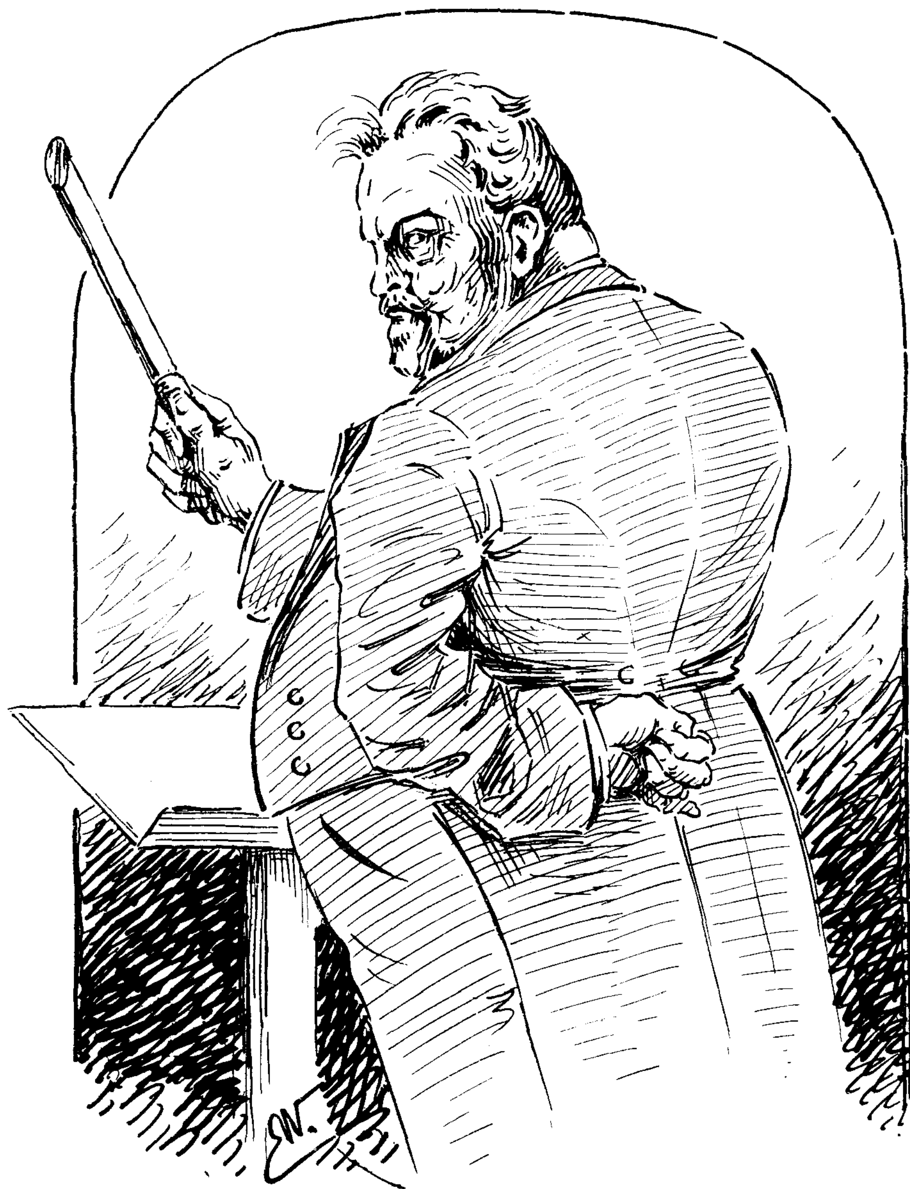
Folgende Meister, die jedermann kennt,
Sind das, was man Kapazitäten nennt.
An ihnen könnte man mal probieren,
Das kleine Exempel zu statuieren,
Daß sie, trotz herrlichster Gottesgaben,
Doch auch manches Fehlerchen hatten und haben.



Der Mottl zum Beiſpiel war fehlerlos;
Natürlich „muſikaliſch" bloß.
Dafür aber war er manchmal ſo
Kanonenſaugrob wie Bohnenſtroh. — — — —
Das macht' aber nichts! Sein berühmter kleiner
Linkshändiger Finger ſprach um ſo feiner!




Herrn Walter's genialen ſenſiblen Nerven
Wohl alle ſich gerne unterwerfen;
Denn unter ihnen wird fein, durchdacht,
Sehr ſchön und ſubtil Muſik gemacht. — — —
Nur haben die Muſiker oft das Gefühl,
— — — — — — — — als probt' er zu viel!



Dies konnte von Fiſcher man nicht ſagen.
Er hat in ſeinen Lebenstagen
Mehr auf den großen Zug geſeh'n
Und ließ das Proben lieber gehn. — — — —
Trotzdem hat er manches Wunder vollbracht
In „Winterſturm“ und „Johannisnacht“.




Wenn Fischer immer nur Augen und Hand
Zur Andeutung seines Willens verwandt,
Erjaget Karl Elmendorff ohne Erbarmen
Den Lorbeer mit Kopf, Bein und beiden Armen.
So kommt es, daß eh' noch das Forte erreicht,
Schon Frack, Hemd und Kragen nebst Taktstock durchweicht!

Dem Strauß wieder wird es gar niemals heiß.
Bei ihm kommt dafür das Orchester in Schweiß.
Er schreibt ja auch rhythmisch arg kompliziert
Und technisch so knifflig ungeniert.

Was hat schon ein Geiger für Not und Plage:
Oft krabbelt er bis in die zwanzigste Lage
Und höher, bis er, jeden Halts entblößt,
Mit den Fingern die eigene Nase verstößt.

Indessen preßt's manchem geduldigen Bläser
Die Augen gar durch seine Brillengläser;
Wo sie — ich will wirklich nicht übertreiben —
Am Rande des Notenpults hängen bleiben!

Hat da nun ein Musikus nicht Grund,
Daß er sich weidlich ärgert und
Nachts träumet, er sähe im Silbertopf
Statt Jochens wohl gar Richard Straußens Kopf?





Wenn Pfitzner ſeine Arm' ausbreitet
Und ſelber ſeine Werke leitet,
Da hat ein jeder das Gefühl:
So muß er ſein, der Pfitznerſtil!

Auch wenn er mit der Schulter zuckt,
Als wenn ihm da der Buckel juckt,
Weiß man vom Baß bis zu den Flöten,
Daß „größte Achtſamkeit" vonnöten.

Wenn er ſich hinterm Ohre krault,
Weiß der Celliſt, daß er jetzt jault;
Und wenn die Schnurrbartſpitz ſich neigt,
Hat ſicher man vorbeigegeigt.

So iſt man ſich bei ihm ſtets klar. — — —
Nur Eines, das iſt ſonderbar:
Er ſieht ſehr oft auf ſeine Uhr! —
Da denkt man ſich: Was hat er nur?




Gebt Obacht! Jetzt kommt zu Gehör
Der „Ekkehard"! — Und Hugo Röhr
Betritt, wie immer, mit Gebrumm
Das wackelige Podium.

Er fürchtet ſchon vorher — 's iſt arg —,
Daß das piano wird zu ſtark;
Und daß das Blech zu blechern ſchallt,
Und daß das „pitschikato" knallt.

Erſt ganz am Schluß, wo daſteht: „Fine",
Erhellt ſich wieder ſeine Miene. — — —
Ja, grimmig ſchau'n, das tut er gern.
Die Schal' iſt rauh — — — doch gut ihr Kern!



Ein muſikaliſches Vorbild und
Ein feiner Kopf iſt Siegismund.
Ob klaſſiſch oder ob modern,
Ein jedes Opus läßt er gern
Vor ſeinen Hörern defilieren,
Um's auswendig zu dirigieren.

Wie ſorgt er, daß in fünfzehn Proben
Herausgeſchälet aus dem groben
Urzuſtand jedes Tonwerk reife,
Damit die Läufe als wie Seife
So glatt dem Inſtrument entſteigen
Und ſich in hehrſtem Glanze zeigen.

Ja, er iſt arg gewiſſenhaft,
Wenn er an ſeinem Werke ſchafft. — — —
In dieſer ſtrengen Sorgſamkeit,
Zur allgemeinen Sicherheit,
Schlägt er ſogar mitunter
Auf „eins" gleich zweimal runter!




In „Kna", dem Chef, da kann man ſehn
Ein Dirigentenphänomen.
Hat auch die Partitur zuweilen
Weit über hundertfünfzig Zeilen,
So kennt den kleinſten Geigenton
Er v o r der erſten Probe ſchon.
Dazu iſt er ein Herkules.

Wir Muſikanten wiſſen es;
Es weiß ſogar das Publikum:
Ihn bringt nicht mal „Strawinsky" um. — —
— — — — — — — — — — — — — — —
Wo ſeine Fehler ſitzen ſollen? — — — — —
Das hab'n wir noch nicht merken wollen!
— — — — — — — — — — — — — — —

Es legt mit achtungsvollen Grüßen
— Bereit, reumütig abzubüßen —
Die Missetat in Ihren Schoß

E. Wagner, Kammervirtuos.

# Berliner Musik.

Von Fritz Stege, Berlin.

Nun also — Mark Lothars „Lord Spleen" hat in Berlin die erwartete Heimat gefunden, wie auch nicht anders vorauszusehen war. Berlin ist ja die Stadt des zeitgemäßen Tempos, deren Bewohner aus falscher Scham heraus niemals zugeben würden, eine versteckte Neigung für das Vergangene zu hegen wie jener Lord Spleen, der sich in die Zeiten Shakespeares zurückträumt, bis die Gegenwart mit ihrem Yazzgetöse und Großstadtlärm auch an seine Türe pocht. Die Spekulation der Autoren mit dem Publikumsgeschmack war richtig, wie der methodisch hervorgerufene Beifallsspektakel verriet. Skrupelloser wurde wohl kaum jemals die künstlerische Fahne nach dem Winde gedreht wie in dem von Dr. Kurt Singer groß aufgezogenen Yazz-Finale, widerlicher wurde wohl nie eine kriechendere Verbeugung vor dem Moloch Publikum ausgeführt wie in diesem, allem Kunstwert Hohn sprechenden Machwerk. Für den Komponisten der Oper „Tyll" bedeutet dieser „Lord Spleen" einen verhängnisvollen künstlerischen Abstieg. Gern ist man bereit, dem Komponisten Bühnenbegabung und einen sicheren Blick für musikalische Situationskomik zuzugestehen. Aber das Gesamturteil bleibt hiervon unberührt, zumal da auch die Erfindung recht schwach ist. Auch das Textbuch von Koenigsgarten ist ein minderwertiges dichterisches Produkt. Besonders auffällig ist die Übereinstimmung mit der Handlung in Donizettis „Don Pasquale". Unbegreiflich, daß eine Sängerin wie Maria Ivogün sich in den Dienst eines derartigen Tendenzstückes stellen konnte. Jedenfalls — es ist für Berliner Verhältnisse zugeschnitten. Und nach Berlin gehört es auch.

Vorauf ging die Oper „Galathea" von Braunfels, ein vornehmes und gediegenes Werk, leider zu handlungsarm und mit lyrischen, an Richard Strauß gemahnenden Partien überlastet. So ist der Komponist nicht der Gefahr der Eintönigkeit entgangen, trotz mancher vortrefflicher Stimmungsmomente und ausdrucksvoller Charakteristik in der Zeichnung des urweltlichen, sagenhaften Milieus.

Wenige Premièren sind diesmal aufzuzählen. In der Linden-Oper gab's „Eine Nacht in Venedig" von Johann Strauß, in der Bearbeitung von E. W. Korngold und Ernst Marischka. So dankenswert auch der Versuch erscheint, die zum Teil köstlichen und lebensfrischen Walzermelodien, die opernhaften Ensembles und die zündenden Chöre für die Bühne zu retten, so wenig lassen sich trotz aller Bemühungen die Schwächen des Librettos vertuschen, das mit seinen Verkleidungs- und Verwechslungsszenen überlebte Stilmomente aufgreift und in den mangelhaft pointierten Finales namentlich im zweiten Akt keine Steigerung bringt. Lediglich der Rahmen des karnevalistischen Treibens auf der Bühne und der verlockende Zauber des venetianischen Schauplatzes üben einen gewissen Reiz äußerlicher Natur aus, der den dramatischen Schwächen gegenüber zur Nachsicht veranlaßt. Auch das ausgedehnte Ballett, musikalische Einlagen aus der Strauß-Oper „Ritter Pazmann" mit vornehmen melodischen Weisen, vermag nicht die Enttäuschung über die dramatische Inhaltsleere zu beseitigen. Dieses Werk kann allenfalls durch eine blendende äußere Aufmachung einen durchschlagenden Erfolg erringen. Die geschmackvolle Ausstattung Pasettis hielt sich im übrigen in den vom Sparsamkeitszwang diktierten, nicht allzu weitgezogenen Grenzen. Der lebhafte Beifall bezog sich auf die musikalische Leitung von Erich Kleiber und die Hauptrollenträger Lotte Schöne, Tilly de Garmo, Helge Roswaenge u. a.

Die Kroll-Oper steht wieder einmal im Mittelpunkt der öffentlichen Meinung, seit die Schließung zur abermaligen Erörterung im Preußischen Landtag gelangte und GMD. Otto

Klemperer durch seine Klage gegen den Staat auf Feststellung seiner späteren Verwendung in der Linden-Oper einen Schritt von zweifelhaftem moralischen Wert unternommen hat. Damit wird gewaltsam ein „Fall Klemperer“ konstruiert, dem zwar eine gewisse Reklame-Wirkung nicht abzusprechen ist, der aber wenig dazu beitragen dürfte, die allgemeine Sympathie für den Allgewaltigen der Kroll-Oper zu erhöhen. Man bedenke: Richard Strauß als ehemaliger Kgl. Hofkapellmeister erhielt 24 000 Mark mit kurzwöchigem Urlaub, während Klemperer Anspruch auf 45 000 Mark mit Gastspiel-Urlaub von mehreren Monaten erhebt. Ist Klemperer, der es ausgezeichnet versteht, nicht nur andere, sondern auch sich selbst nach modernen Methoden zu inszenieren, wirklich so unersetzlich, daß derartige Summen ohne Schwierigkeiten bewilligt werden können?

Es ist recht spaßhaft zu beobachten, wie die Kroll-Oper in den letzten Monaten das Narrengewand ihres Laboratoriumsbetriebes allmählich abgestreift hat, um — wie man sagt „Eindruck zu schinden“ bei denen, die dem Institut bisher ablehnend gegenüberstanden. Und man darf sich auch garnicht darüber wundern, wenn gerade diejenigen Tageszeitungen, die den fortschrittlichen Geist der Kroll-Oper rühmten, nunmehr die „zahmen“ Inszenierungen von „Figaro“, „Louise“, „Butterfly“ u. a. als einen Beweis für die Existenznotwendigkeit der „Schmiere vom Walde“ bezeichnen. Sogar der grimmige Bauhaus-Kämpe aus Dessau, Herr Moholy-Nagy, der Apostel des Bolschewismus, versucht nach der damaligen schandbaren Inszenierung von „Hoffmanns Erzählungen“ sich mit dem Krollopern-Publikum auszusöhnen und bringt eine im Ganzen recht erträgliche „Butterfly“ heraus. Mit mißglückten Perspektiven zwar, aber doch ganz geschmackvoll und mit dem großen Kitschpanorama von Nagasaki im Hintergrund sogar beinahe spießbürgerlich. Aber die Reue kommt zu spät, und heute ist die Kroll-Oper nicht mehr zu retten, nachdem die Kündigungen ausgesprochen sind und in der Verteilung des Ensembles auf die Linden-Oper schon Entscheidungen getroffen wurden.

Auch ein wohlgelungener Konzertabend des Kroll-Orchesters unter Klemperers Leitung mit einem wunderbar feinsinnigen, kammermusikalisch erfaßten Mozart und mit einem Brahms-Konzert unter solistischer Mitwirkung des leidenschaftlichen, kunstdurchglühten Edwin Fischer ist nur ein vereinzelter Lichtblick in der Geschichte des Institutes. Lohnend war die Bekanntschaft mit dem jüngsten, erst im Vorjahre entstandenen Werk Strawinskys, der „Psalm-Sinfonie“ für Orchester und Chor, die ebenfalls Klemperer vermittelte. Ein starres, zackiges musikalisches Gebäude, das der Komponist über den lateinischen Texten der „Vulgata“ errichtet, vorwiegend homophon, rhythmisch fast simpel, thematisch bizarr, asketisch streng und nüchtern, fesselnd nur stellenweise wie im letzten Satz, wo lebhafterer Tempowechsel die sakrale Starre durchbricht und das Werk nach der eiligen Geschwätzigkeit des parodistisch anmutenden „Laudate dominum“ mit den wuchtigen Schritten eines Pauken-Ostinato eindrucksvoll ausklingt.

Arm an größeren Ereignissen entwickelte sich das Konzertleben der letzten Wochen. Nur der Besuch der Dresdner Staatskapelle mit Friz Busch an der Spitze war ein Höhepunkt der Saison. War auch der absolute Kunstwert der Darbietung, die eine erstaunliche organische Einheitlichkeit von Orchester und Führer zeigte, in keiner Weise anfechtbar, so wurde doch der Eindruck ein wenig ungünstig beeinflußt durch die hierorts bald bekannt gewordene Überheblichkeit einer Dresdener Zeitung, die von einer „Eroberung Berlins“ durch die Dresdner Staatskapelle sprach. Als wenn wir in Berlin nicht „unseren“ Furtwängler mit seinen ebenbürtigen „Philharmonikern“ hätten. Daß aber die Qualität der Dresdner erheblich über der Leistungsfähigkeit unserer beiden Staatskapellen stand, bewies beispielsweise das letzte Opernhauskonzert unter Erich Kleibers Leitung. Ein derart langweiliges Musizieren wie zu Beginn des Konzertes gelegentlich der Aufführung eines „Concerto grosso“ von G. H. Stölzel mußte in Erstaunen versetzen. Auch ohne die verunglückten Töne der obligaten Trompeten war die lässige Art der anscheinend nicht genügend eingespielten Musiker unwürdig einer Staatskapelle. Kleiber schmückt übrigens seit einiger Zeit sein Programm mit kleineren Werken von Leo Blech aus, der demnächst seinen sechzigsten Geburtstag feiert. Leo Blech schreibt für ernste Musik zu

leicht, für leichte Musik zu ernst. An diesem Zwiespalt leidet seine sonst gefühlvoll romantisch gehaltene „Waldwanderung“ ebenso wie der niedliche, süßliche, satztechnisch vortreffliche Frauenchor „Von den Englein“. Wir hörten an Neuheiten u. a. in einem Konzert der Funkstunde zwei erstaufgeführte Rhapsodien für Violine und Orchester von Bela Bartok, in denen die ursprüngliche thematische Verbundenheit mit ungarischen Zigeunerweisen durch Modernitäten und Instrumentationswitze allzu gewaltsam zerrissen wird. Da muß man im Gegensatz hierzu den originalen Volksweisen unbedingt den Vorzug geben, die uns eine Veranstaltung von Dr. Heinrich Möller in überaus fesselnder, durch gediegene Bearbeitungen erfreuender Form darbot. — Der Lehrergesangverein unter Leitung des nach schwerer Krankheit wieder genesenen Hugo Rüdel hatte wiederum Hugo Kauns Cyklus „Vom deutschen Rhein“ in das Programm aufgenommen, und er tat gut daran, dieses wahrhaft volkstümliche, schnell beliebt gewordene Werk wieder in die Erinnerung zu rufen. Ein Unikum im Konzertleben: Der Berliner Tonkünstlerverein, Ortsgruppe des Reichsverbandes Deutscher Tonkünstler, bot sämtliche Klavierwerke von Arnold Schönberg. Warum? Nur der instruktiven Bedeutung willen? Zweifellos. Denn die Tatsache, daß Arnold Schönberg auf der Dresdner Hauptversammlung des Tonkünstlerverbandes in den Beirat gewählt wurde, spielt bei der bekanntlich äußerst paritätischen Auswahl von Neuheiten für die Tonkünstler-Konzerte sicherlich nur eine absolut nebensächliche Rolle.

Preisfrage: Was soll man von den Proben „Neuer Schulmusik“ halten, die uns das „Zentralinstitut“ an einem Demostrationsabend darbot? Ob nun die Komponisten Hindemith, Herb, Marx oder Kurt Fiebig heißen: Es war stets die gleiche langweilige Öde, nach folgendem Rezept: Man nehme eine beliebige Auswahl von Tönen für die Melodiestimme, täusche durch unbekümmerte schrittweise Führung des Basses in halben Notenwerten zur Melodie einen Kontrapunkt vor und fülle die Zwischenstimmen nach Gutdünken aus. Jeder Schuster, der Notenschreiben gelernt hat, kann solche Sächelchen komponieren. Arme Schüler, die ihr um das musikalische Erleben betrogen werdet! Zumal wenn ihr gewissenlosen Schulmusikern in die Hände fallt, die wider ihre eigene Überzeugung lediglich aus Konjunkturgründen den vom Zentralinstitut sanktionierten Musikschwindel verbreiten!

# Musik im Rheinland.

Von Hermann Unger, Köln.

Der Februar war im allgemeinen wegen des rheinischen Karnevals musikarm. Nur einige Stichproben seien wieder, unter Vorbehalt der ausführlicheren Einzelberichte, herausgegriffen: in *Münster* brachte die Herabsetzung der Preise zu den Konzerten eine starke Belebung des Besuchs. In *Krefeld* stellte sich nach Barth und Dr. Volkmann der Abendrothschüler G. Classens mit einem ernsthaften und sorgsam ausgearbeiteten Programm vor. In *Duisburg* bot Edwin Fischer unter Jochum die Uraufführung eines absichtlich anspruchslosen, aber ehrlich empfundenen Klavierkonzerts von Karl Marx. Im dortigen Opernhaus erklang die erfolgreiche Uraufführung des unterhaltsamen musikalischen Lustspiels „Wie lernt man lieben“ von dem in Madrid wohnenden bekannten Musikschriftsteller Dr. Edgar Istel, der, persönlich anwesend, samt seinen vortrefflichen Darstellern und dem Kapellmeister Drach immer wieder gerufen wurde. In *Bochum* besorgte Reichwein die Taufe einer ersten Sinfonie von Bayer, ein noch jugendlich an Wagner und Bruckner angelehntes und orchestral überladenes Werk. In *Köln* hörten wir unter Abendroths glänzender Stabführung außer Ravels Instrumentation der Mussorgskyschen „Ausstellung“ Arnold Ebels balladische „Symphonische Ouvertüre“, die stärksten Beifall fand, sodann H. v. Waltershausens nicht weniger wirksame und geistvolle „Lustspielouvertüre“, die den Wunsch nach baldiger Anfügung des Lustspiels selbst erweckt und dem dirigierenden Autor spontanen Erfolg eintrug. Hubermann spielte am gleichen Abend das Mendelssohnsche Konzert mit

reifer Meisterschaft. In der Musikalischen Gesellschaft bot das Wiener Rotschildquartett ein ziemlich nüchternes „dorisches Quartett" des weit überschätzten und bei uns bevorzugten Respighi, dazu ein unterhaltendes Werkchen des Mitspielers Armin Kaufmann. Das englische Brosaquartett legte Zeugnis ernster Kunstgesinnung ab mit Werken von Mozart, Beethoven und Debussy. Das Opernhaus versuchte es mit der Wiederbelebung der „Zauberflöte", der Gounodschen „Margarete'" und der Flotowschen „Martha", ohne daß eine merkliche Teilnahme des Publikums die Mühe gelohnt hätte. Im Rundfunk hörte man verdienstlicherweise Neefes „Amors Guckkasten" und die „Ariadne" von Strauß, wobei für die letztere die zweite Bearbeitung zugrunde gelegt und das Vorspiel gesprochen wurde, ein Versuch, der auch an anderen ähnlichen Werken fortgesetzt werden sollte: viel Operngut wäre so zu erhalten. Dr. Buschkötter und Dr. Anheißer teilten sich Mühe und Ehre der Aufführung. Buschkötter gab außerdem die Uraufführung eines Violinkonzerts seines Konzertmeisters Schneiderhan, die Variationen über ein ungarisches Volkslied von Zadora und Zimmermann bot als Intermezzo eines heiteren Abends Volksliederchöre in vorbildlicher Einstudierung. Unter O. J. Kühn hörten wir endlich Schumanns, viel zu selten gespieltes Cellokonzert mit Feldin, eine wertvolle Gabe!

# Wiener Musik.

Von Victor Junk, Wien.

Walter Kerschbaumer, einer unsrer besten Pianisten und Professor an der Hochschule für Musik, vorbildlich schon durch die Zusammenstellung seiner Programme, machte uns in seinem Klassikerabend zwischen Bach, Beethoven und Schumann mit einem der neuesten Werke von Bernhard Sekles bekannt.

Dieser in Deutschland längst gepflegte zeitgenössische Meister war in Wien (der Musikstadt!) bisher nahezu unbekannt, höchstens daß man vor einigen Jahren naserümpfend besprach, daß er als Direktor des Frankfurter Konservatoriums dort eine Klasse für Jazzmusik eingerichtet hat. Wer aber singt bei uns seine Lieder? Wo hört man auch nur eins der zahlreichen Orchesterwerke, von denen die Serenade für Soloinstrumente schon vor fast einem Vierteljahrhundert Aufsehen gemacht hatte? Hat Clemens Krauß, der doch aus Frankfurt zu uns kam, je daran gedacht, eines der musikalischen Bühnenwerke von Sekles hier zu bringen? Wir werden überfüttert mit minderwertigen Produkten, und für eine so bedeutsame schöpferische Individualität wie Sekles war bisher bei uns noch kein Platz.

Kerschbaumer's glücklicher Griff bestätigte die hohe Meinung, die wir von dem Komponisten haben. Die Suite für Klavier op. 34 ist ein schwieriges, aber lebensvolles Stück, modern im besten Sinne des Wortes, voll spannender Einfälle und prächtiger thematischer Arbeit in den durch kürzere Zwischenspiele auseinander gehaltenen graziösen Tanzsätzen und gipfelt in einer von Temperament und Drolligkeit sprühenden burlesken Fuge. Für seine Bekanntmachung gebührt Prof. Kerschbaumer aufrichtiger Dank.

Weniger dankbar brauchen wir der Gesellschaft der Musikfreunde und ihrem Dirigenten, Prof. Heger zu sein für die Bescherung von Hindemiths „Konzert für Orgel und Kammerorchester". Zwar fand die Aufführung am Faschingsdienstag statt, doch war Niemand auf Jux gestimmt, zumal das Programm daneben Bruckners Siebente aufwies. Wir müssen vielmehr bedauernd erkennen, daß die genannten maßgebenden Faktoren mit obstinater Hartnäckigkeit uns hier in Wien den ja längst abgelehnten und in seiner Mache längst durchschauten Hindemith immer und immer wieder aufdringen wollen. Die Wiener haben schon genug von ihm, haben schon genug gehabt von seinem unmöglichen „Cardillac" (dessen Durchfall nur von dem des „Wozzeck" übertroffen worden ist) und lehnen Hindemith immer wieder ab, und immer wieder quält man uns mit seiner mathematisch gezirkelten Geräuschkunst. Kaum aber war je die Frivolität so arg wie in diesem Orgelkonzert, das mit dem würdigsten Kircheninstrument in-

ſamen Hokuspokus treibt; nicht der Mißbrauch mit der Orgel allein, deren Klangfähigkeiten nicht im entfernteſten ausgenützt werden, ſtößt uns in dieſem Stück ab, ſondern daß das Inſtrument ganz unorgelmäßig behandelt iſt, daß in dem Geplänkel der Orgel mit einem, meiſt tief grunzenden ſogenannten Kammerorcheſter (ohne Geigen!) eine Spreu belangloſer thematiſcher Albernheiten aufgejagt und eine ununterbrochene Folge der ſcheußlichſten Fehlklänge auf einen Kehrichthaufen akuſtiſcher Abfälle zuſammengefegt wird. Die kontrapunktiſche Arbeit Hindemiths iſt doch bloß fürs Auge da, das Ohr wird dabei in unſäglicher Weiſe gemartert. Wien hat längſt genug von dieſen atonalen Scheußlichkeiten, und wir können nur die Künſtler bedauern, die ihnen aufſitzen. Prof. Franz Schütz ſpielte mit dem Aufgebot ſeiner virtuoſen Kunſt für dieſe verlorene Sache, und Hegers ſtaunenswerter Eifer, ja Fanatismus für dieſe Art von Moderne (NB.: es iſt der zweite Hindemith in den Sinfoniekonzerten der Geſellſchaft der Muſikfreunde in dieſer Saiſon!) verliert allmählich von ſeiner werbenden Überzeugungskraft. Abſichtlichkeit und tendenziöſe Programmverbiſſenheit laſſen den Komponiſten allmählich gar nicht mehr zur Auswirkung ſeiner natürlichen muſikaliſchen Gaben kommen. Denn daß dieſe vorhanden ſind, wird niemand leugnen wollen, ebenſowenig als man das große Können beſtreiten kann. Aber man ſieht an dieſem Beiſpiel, daß zum Komponieren Talent und Können allein doch nicht genügen — es muß noch was dazu kommen: Charakter!

Ungleich echter und nach dieſen Exzeſſen wahrhaft befreiend wirkten Reſpighis „Kirchenfenſter"-Impreſſionen, — ſtimmungsvolle Gemälde von guter, einheitlicher Farbe, deren Monotonie zum Stil gehört, wenngleich ſie manchmal etwas zu lang ausgedehnt erſcheint.

Kaum bei einem anderen gaſtierenden Künſtler klingt der Begrüßungsapplaus des Wiener Publikums ſo herzlich warm, wie wenn Bruno Walter wieder einmal bei uns erſcheint. Jammern ſonſt die Konzertunternehmen, daß die Säle leer bleiben, ſo zählt es doppelt, daß eine (frühere) Aufführung unter Walter ſchon im voraus zweifach überzahlt war! Tauſend Hände ſtrecken ſich ihm entgegen und der brauſende Beifall will, in die Sprache der Worte umgeſetzt, ſagen: Warum biſt du nicht bei uns? Es wäre manches beſſer, könnten wir dich wieder den unſrigen nennen! — Inwieweit dieſe Wünſche für die Zuſtände an unſrer Oper ihre Berechtigung haben, dies zu erörtern, ſei einem ſpäteren Bericht vorbehalten. Für heute halten wir uns an die erfreuliche Tatſache des von Walter dirigierten letzten Abonnementskonzerts im Verein Wiener Tonkünſtler-Orcheſter, vor deſſen Beginn er ſich ſchon ein halb dutzendmal für den ihm bereiteten herzlichen Empfang verneigen mußte, ehe er überhaupt dazu kam, den Taktſtock zu ergreifen.

Auch Walter liebt es neuerdings ſehr, die Thematik ins Letzte auszufeilen, melodiſche und klangliche Beſonderheit auch in Nebenſtimmen und Epiſoden aufzuſpüren. Nie aber opfert er, wie dies ſonſt manchem modernen Orcheſterinterpreten widerfährt, den Umriß im Großen, den formalen Halt, den architektoniſchen Überblick. So wurde, bei aller individuell verfeinerten Ausdeutung, die Aufführung der Mozartſchen g-moll-Sinfonie unter ſeinen Händen ein wahrer und echter Kunſtgenuß. Vielleicht noch perſönlicher und wärmer interpretierte er die Erſte Sinfonie von Brahms. Die Zwiſchennummer des Konzerts freilich ſtand nicht auf der Höhe der umrahmenden Stücke. Für ein Mozartſches Violinkonzert ging uns denn doch zu ſehr die Wärme des Tons, gelegentlich ſogar die Korrektheit der Intonation ab, und ſelbſt das verwendete Inſtrument entbehrte der Farbigkeit im Ton. Die Einſtellung eines unzureichenden Soliſten in dieſem Konzert bleibt unverſtändlich.

Eine bedeutſame Uraufführung brachte der Wiener Männer-Geſang-Verein mit der „Goethe-Sinfonie" von Joſef Reiter.

Man kennt dieſen fruchtbaren öſterreichiſchen Tondichter in Deutſchland hauptſächlich von ſeinen Männerchören her, und in der Tat hat Reiter in dieſer Gattung ſchon zu einer Zeit, wo ſie noch ſehr im Stereotypen und Liedertafelmäßigen ſteckte, Werke von einer neuartigen, ſeit Cornelius unerhörten Fülle des Klangs, von gewaltiger ungeahnter Wucht und Kühnheit des Ausdrucks geſchaffen, mit denen er die künſtleriſchen Mittel des Männerchorgeſanges bis an ihre natürlichen Grenzen durchlief und mit Meiſterſchaft ausſchöpfte. Es ſei nur an die

achtſtimmigen Chöre „Sintflut“ und „Ewigkeit“ erinnert. Aber man täte Reiter unrecht, wollte man ihn nur in dieſer Gattung gelten laſſen: die ihm eigene Kraftnatur hat auch auf dem Felde der Oper, des Oratoriums, der Meſſe und Kantate, endlich auch der Kammermuſik zahlreiche Werke von beſonderer Begabung hervorgebracht.

Die „Goethe-Sinfonie“, op. 152, im Jahre 1929 vollendet und im Hinblick auf das kommende Goethe-Feſtjahr benannt, iſt ein vierſätziges Orcheſterwerk von faſt zweiſtündiger Dauer, das im Schlußſatze die Worte des Pater extaticus aus dem zweiten Teile des „Fauſt“ („Ewiger Wonnebrand, Glühendes Liebeband ....“) zur feierlichen Schlußapotheoſe des „durch Selbſtüberwindung zur Weltüberwindung“ geläuterten Helden, des heroiſchen Trägers des ſinfoniſchen Grundgedankens, ſteigert. Reiter hält ſomit die Anordnung und äußere Form der klaſſiſchen Chorſinfonie feſt. Den Stimmungsgehalt der vier Sätze umſchreibt er durch programmatiſche Titel: 1. Satz: „Heldenkampf und Tod“, 2. Satz (Adagio): „Ein Sang von ewiger Liebe“, 3. Satz (Scherzo): „Des Lebens Tragik und Ironie“, 4. Satz: „Des Helden Sieg“.

Demungeachtet bleibt Reiter auch hier der abſolute Muſiker, der er iſt, und verliert ſich nirgends ins kleinlich Illuſtrative. Der klaren künſtleriſchen Abſicht entſpricht der muſikaliſche Gedankengang des Werkes. Der erſte, weit ausgeſponnene Satz verarbeitet das ganz brucknериſch aufbegehrende heroiſche Hauptthema in breit dahinſtrömender, durchaus horizontaler Fortbewegung. Der zweite, das Adagio, ganz in blumiger Zartheit und Süße der Melodik ſchwelgend, verkündigt in einer triumphalen Schlußſteigerung den Sieg der „ewigen Liebe“. Am einheitlichſten und geſchloſſenſten gibt ſich das Scherzo; hier iſt das Vorbild ſeines geliebten Meiſters Bruckner, das man auch ſonſt hie und da bei Reiter bemerken kann, am deutlichſten. Das Finale, das eigentliche „Heldenleben“ Reiters, kämpft ſich zu einem in mächtiger Steigerung erreichten, die Stimmen immer erregter durcheinander jagenden Fugato empor, das mit einem ſchauerlichen Tamtamſchlag abbricht: das Himmelstor wird gleichſam geſprengt, und aus ſeliger Höhe verkündet der von brauſenden Orgelklängen getragene mächtige Chorgeſang der „gebirgauf verteilten, zwiſchen Klüften gelagerten“ heiligen Anachoreten die Überwindung alles irdiſch Nichtigen: „Glänze der Dauerſtern, Ewiger Liebe Kern!“

Kann die Thematik Reiters den Öſterreicher und melodiefrohen Nachfahren Schuberts und Bruckners nicht verleugnen, ſo wirkt der Komponiſt auch in der Verwertung der äußeren Kunſtmittel durchaus gediegen konſervativ; bei aller bewußten Zurückhaltung gegenüber den neuzeitlichen Inſtrumentationsexzeſſen iſt ſein Orcheſter geſchickt und glücklich gehandhabt: ſeine Inſtrumentation ruht auf dem Grunde der richtig und reich ausgenützten Fülle der Streichinſtrumente. Stets wohlklingend, dynamiſch meiſterhaft abgewogen, wirkt das klangliche Bild immer feſſelnd.

Der Wiener Männergeſang-Verein, ſeit je eine beſondere Pflegeſtätte für die Reiterſche Chorkunſt, hat ſich mit dieſer Veranſtaltung ein ſchätzenswertes Verdienſt erworben. Franz Mikorey, der 1905 die Uraufführung von Reiters Oper „Der Totentanz“ in Deſſau geleitet hatte, war von München gekommen, um auch dieſes Werk aus der Taufe zu heben. Er dirigierte es auswendig. Chor, Orgel (Prof. Louis Dité) und Orcheſter ſtanden auf voller Höhe. Für Reiter wurde es ein Ehrentag.

Das Sedlak-Winkler-Quartett, derzeit Wiens vornehmſte Quartettvereinigung, unternahm es, in einem auf zwei Spielzeiten verteilten Zyklus von je zehn Abenden die geſamte Streichmuſik von Mozart und von — Reger vorzuführen, wovon in dieſem Winter die vier Quartette Regers, ferner zwei Trios, Klavierquartett und -quintett, die Serenade mit Flöte, op. 141, und das Klarinettenquintett (letztes Werk) zur Aufführung kamen. Dieſe Nebeneinanderſtellung von Reger und Mozart mit je einem Werk an jedem Abend erwies ſich als eine ſehr glückliche und zeigte praktiſch die hohe Berechtigung, Reger an die Klaſſiker der alten Muſik zu reihen. In kurzen Zwiſchennummern machte uns das Sedlak-Quartett überdies mit einer größeren Zahl von Kompoſitionen lebender Öſterreicher bekannt, von denen die Celloſonate von Rudolf Braun und ein Streichquartett von Friedrich Reidinger beſonders angeführt ſein mögen.

Stellen wir zum Schluß noch fest, daß der Unfug der überhandnehmenden Johann Strauß-Konzerte nachgerade kein Maß mehr kennt. Der mit vollem Recht vielgepflegte Walzerkönig wird ja nicht nur von allen Tanzorchestern gespielt, sondern jetzt auch noch von den sogenannten ernsten Vereinigungen, die im Dreivierteltakt nun geradezu wetteifern. So kam es, daß ein solches Straußkonzert der Wiener Philharmoniker, das von Clemens Krauß dirigiert wurde, wegen Mangels an Publikum seinen Beginn um dreiviertel Stunden hinausschieben mußte.

# Musikalisches Preisrätsel.

Von H. M. v. B.

In nachfolgendem Musikstück tragen 13 verschiedene Komponisten ein und dasselbe Motiv vor. Die Noten des immer wiederkehrenden Motives sind größer gedruckt.

Die Lösung hat zu enthalten:

1. Die Komponisten der 13 bezeichneten Themen.
2. Die Stücke, aus denen die Themen genommen sind.

Die Endbuchstaben der verschiedenen Komponisten ergeben, in richtige Reihenfolge gebracht, den Titel einer Wagner-Oper, dabei gilt einmal „sz“ als einfaches „s“. Da die Lösung von Ziffer 2 sehr schwer sein wird, empfiehlt es sich, auch Lösungen einzusenden, die nur die Ziffer 1 gelöst haben.

Die Lösungen sind bis 10. Juni 1931 an Gustav Bosse Verlag in Regensburg zu übersenden.

Für die richtigen Lösungen werden insgesamt 12 Preise aus dem Verlag von Gustav Bosse in Regensburg nach freier Wahl der Preisträger ausgesetzt. Sie verteilen sich wie folgt:

ein 1. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von M. 15.—,
ein 2. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von M. 12.—,
ein 3. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von M. 8.—
und 9 Trostpreise: je ein Werk oder Werke in Betrage von M. 6.—.

# Neuerscheinungen.

Engelsmann: Beethovens Kompositionspläne. Dr. Benno Filser-Verlag, Augsburg. 207 S., gr. 8⁰, brosch. M. 13.—, geb. M. 15.—.

Wilhelm Heinitz: Struktur-Probleme in primitiver Musik. Mit 68 Notenbeispielen, 13 Tabellen und 17 Beispielen. Gr. 8⁰, 4 u. 258 S. Hamburg, Friederichsen, de Gruyter u. Co., 1931.

Wilhelm Heckel: Der Fagott. Kurz gefaßte Abhandlung über seine historische Entwicklung, seinen Bau und seine Spielweise. 1899. Durchgesehen und wesentlich ergänzt von Wilh. Hermann Heckel. 2. Aufl., gr. 8⁰, 44 S. — Leipzig, Carl Merseburger 1931. — Es handelt sich um die vortreffliche Schrift, die man unter „Kreuz und Quer“ in dem Jubiläumsartikel für W. Heckel besprochen findet.

Minder om Niels W. Gade: Samlede og wodigerede af W. Behrend. 8⁰, 186 S. Kopenhagen, J. H. Schultz, 1930. — Das nur in dänischer Sprache erschienene Buch enthält auch interessante Mitteilungen über Gades Leipziger Zeit. Es äußern sich über dreißig mehr oder weniger bekannte, Gade nahestehende Personen über den bekannten dänischen Meister.

Musiker-Biographien. Katalog 222. Berlin, L. Liepmannssohn. — Der Katalog ist ungemein reichhaltig und verzeichnet 2167 Werke. 1. Allgemeine Musikerbiographie. 2. Spezielle biographische Literatur. 3. Gesamtausgaben von Werken musikalischer Klassiker und musikalische Serienwerke. Die Preise sind durchaus mäßig.

Der Spielmann. Liederbuch für Jugend und Volk. Herausgegeben von Kl. Neumann, mit Klaviersätzen versehen von Hansmaria Dombrowski. Notenformat, 300 S. Mainz, Matthias-Grünewald-Verlag. Geb. M. 9.—. — Es handelt sich um die Klavierausgabe der schönen und weitbekannten Liedersammlung „Der Spielmann" des verstorbenen K. Neumann. Dombrowski ging in seiner Klavierfassung künstlerisch vor und hat, wo sich die Melodien dafür eignen, ihnen eine selbständige, überaus anregende Klavierbegleitung in gutem Satz gegeben. Es ist zu hoffen, daß die vorzügliche Sammlung auch in dieser Fassung sich viele Freunde gewinnt.

Choralbuch zum evangelischen Gesangbuch für Rheinland und Westfalen. Bearbeitet von Dr. R. Czach und S. Gerdes. Querformat, 161 S. Dortmund, W. Crüwell, 1930. — Das Choralbuch enthält Kirchenlieder (235), Geistliche Volkslieder (236—301) und Liturgische Sätze für den Gottesdienst (302—326).

# Besprechungen.

### *Bücher.*

HANS SCHRÖDER: Verzeichnis der Sammlung alter Musikinstrumente im Städtischen Museum Braunschweig. Instrumente, Instrumentenmacher und Instrumentisten in Braunschweig. 8°. 124 S. mit 43 Abbildungen. („Werkstücke aus Museum, Archiv und Bibliothek der Stadt Braunschweig", III.) Braunschweig 1928, E. Appelhans & Co.

Das mit Fleiß und Sachkenntnis abgefaßte Verzeichnis der auch in Fachkreisen bisher nur wenig bekannten Sammlung des Braunschweiger Museums ist mit dankbarer Anerkennung zu begrüßen. Die Sammlung, die sich aus einigen alten Beständen des dortigen Rathauses und der Brüdernkirche und einer größeren Stiftung des einheimischen Klavierbauers Theodor Steinweg zusammensetzt, bietet trotz ihres kleinen Umfanges von nur 113 Instrumenten einen guten Überblick über die Hauptformen des Instrumentariums und ermangelt auch nicht mancher seltener und merkwürdiger Stücke. Dazu gehören z. B. als Unikum das Dekachordon des Braunschweiger Kantors Heinrich Grimm (1593—1637, s. Eitner IV, S. 378) vom Jahre 1634 (Nr. 11), eine schöne Viola da gamba des Hamburger Meisters Joachim Tielke mit der frühen Jahreszahl 1672 (Nr. 25), eine andere, bemalte Gambe aus der Michaeliskirche zu Hildesheim (Nr. 26), die erste Geige Louis Spohrs (Nr. 29), ein Orpheoreon — eine Art Baßsister — aus dem 16./17. Jahrhundert (Nr. 39), das in Deutschland sonst nur noch im Historischen Museum zu Frankfurt a. M. anzutreffen ist, zwei wenn auch später umgearbeitete Lauten von Wendelin Tieffenbrucker, Padua 1578/79 (Nr. 48 und 51), sieben deutsche Zinken aus der Zeit um 1600 (Nr. 60 bis 66), vier schöne Nürnberger Trompeten aus der Brüdernkirche (Nr. 73—75 und 78) und eine Trompete von J. H. Eichentopf (nicht Eichendorf!), Leipzig 1726 (Nr. 76), ferner mehrere alte Holzblasinstrumente wie Blockflöten, Pommern, Dulziane u. a. m. — Eine wertvolle Bereicherung des hübsch bebilderten Verzeichnisses bieten die beigegebenen urkundlichen Auszüge über Braunschweiger Instrumente, Instrumentenmacher und zünftige Spielleute aus dem 14. bis 18. Jahrhundert, die nach Schlagworten angeordnet sind. Sie bergen eine Fülle von Beiträgen zur Musikgeschichte der alten Herzogsstadt und der angrenzenden niederdeutschen Gebiete und sind wie alle derartigen archivalischen Zusammenstellungen auch kulturgeschichtlich belangreich. (Auf Seite 48 wäre bei den Angaben über den angesehenen Klavierbauer Berthold Fritze der Nachruf aus Joh. Ad. Hillers wöchentlichen Nachrichten und Anmerkungen vom Jahre 1766 nachzutragen. Auch besitzt nicht das Britische Museum, sondern das Victoria and Albert-Museum zu London eines seiner Instrumente: ein Clavichord vom Jahre 1751.) — Der begabteste Meister des Braunschweiger Instrumentenbaues war der Klavierbauer Carl Lemme (1747—1808), der im ersten Bande des großen Heyer'schen Kataloges (S. 238 f.) eingehend gewürdigt ist.

Dr. G. Kinsky.

TERRY, CHARLES SANFORD: John Christian Bach. London, Oxford University Press 1929.

Der englische Musikforscher, der in Deutschland bereits durch eine Biographie Johann Sebastian Bachs bekannt wurde, beschäftigt sich in dem vorliegenden Werk mit dem jüngsten Sohne Bachs, seinem Leben und, in kurzen Zügen, seinem Werk. Hoffentlich sind damit die Forschungen um den „englischen Bach", die einst mit den biographischen Feststellungen Max Schwarz' begannen und sich dann ausschließlich auf das künstlerische Schaffen bezogen, nicht wieder zu ihrem Ausgangspunkt zurückgekehrt und abgeschlossen. Es könnten wieder

hundert Jahre der Vergeſſenheit kommen wie vor 1900. Hatte ſchon Max Schwarz Schwierigkeiten, Genaueres über das Leben des aus der Erinnerung der Gebildeten verſchwundenen galanten Meiſters zu erfahren, ſo kann man nicht ſagen, daß Terry viel über ihn hinausgekommen iſt. Das liegt vornehmlich daran, daß nach Bachs Tode ſich kein Menſch damit beſchäftigt hat, Erinnerungen und Dokumente über ihn zu ſammeln. So nehmen den erſten Teil des Buches vornehmlich die Briefe Bachs an ſeinen Lehrer Sammartini ein, der zweite Teil bringt eine Schilderung des muſikaliſchen Lebens Londons in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts. Leider beharrt Terry hier faſt nur bei einer Aufzählung aller muſikaliſchen Veranſtaltungen zu Bachs Zeit, bei denen Bach beteiligt oder ausgeſchloſſen war, ſodaß dieſer Teil faſt einer Statiſtik gleicht. Ganz ſchwach nur wird der Verſuch gemacht, Bach ſelbſt zu ſchildern. Da Terry eigentlich nach Schwarz nichts Neues hinzufügt (auf ein paar Briefe mehr oder weniger kommt es nicht an), jedenfalls aber aus allem hervorgeht, daß des Künſtlers Werk weit bedeutender als ſein Leben iſt, erübrigt es ſich, ſo bitter es bei dem Fleiß und der Präziſion zu ſagen iſt, die Terry aufgewandt hat, eine Biographie zu ſchreiben, auch wenn ſie durch ein zahlreiches, ſorgfältig zuſammengeſtelltes und lehrreiches Bildermaterial ergänzt wird.

Leider iſt der Bericht über das Schaffen, das am meiſten intereſſieren dürfte, ſehr kurz gefaßt, wohl, weil die notwendigen Unterlagen (bei vorwiegend handſchriftlichem Material!) ſehr ſchwer zu beſchaffen waren. Dadurch wohl unterläuft dem Verfaſſer ein Irrtum: (S. 175, 11. Zeile von unten) die von ihm als Beweis des Vorkommens der Klarinetten in Bachs Sinfonien angeführte Bückeburger Sammlung enthält eine Art Suiten, oder beſſer geſagt Kaſſationen, alſo ausgeſprochene Freiluftmuſik.

Ganz vorzüglich iſt der ausführliche „Thematiſche Katalog", der uns wohl ein ziemlich vollſtändiges Bild von der auf alle muſikaliſchen Gebiete ſich erſtreckenden künſtleriſchen Arbeit des Meiſters gibt.

Trotz aller Bedenken, die man gegen das Terryſche Werk aus rein äußeren Gründen haben muß, iſt es doch als von hohem wiſſenſchaftlichen Ernſt und Liebe zum Stoff erfüllt zu bezeichnen. Es bleibt auf alle Fälle ein Beweis dafür, daß man auch in England den zu Unrecht vergeſſenen jüngſten Bachſohn, den man einſt den „Nachfolger Händels" nannte, wieder richtig einzuſchätzen beginnt. Und ſollte es das erreichen, ſo wäre ſeine Berechtigung vollauf erwieſen.

Fritz Tutenberg.

EGON WELLESZ: Die neue Inſtrumentation. Max Heſſes Verlag, Berlin-Schöneberg. II. Teil: Das Orcheſter.

Dieſer zweite abſchließende Band ſteht dem erſten an ſyſtematiſcher Gliederung der Materie und inſtruktivem Wert nicht nach. In dem einleitenden Abſchnitt über die Grundlagen der neuen Inſtrumentation ſchafft Wellesz zunächſt Klarheit in der Frage: „inwieweit die Inſtrumentation eine an ſich erlernbare Angelegenheit ſei und inwieweit die im Komponiſten zur Erſcheinung drängenden Ideen von vornherein für den Charakter der Inſtrumentation mitbeſtimmend ſind."

Er beſpricht noch einmal die Entwicklung des klaſſiſchen zum romantiſchen Orcheſter mit ſeiner ſtärker herausgearbeiteten koloriſtiſchen Wirkung und führt dann die Betrachtung über das Klangideal von 1900—1920 weiter.

In dem folgenden Abſchnitt: „Das große Orcheſter" wird zunächſt ausführlich die charakteriſtiſche Art der Orcheſterbehandlung eines R. Strauß, G. Mahler, Pfitzner, Debuſſy u. a. behandelt, mit Schönberg, Strawinsky iſt die Moderne erreicht. Zum Schluß faßt Wellesz ſeine Ausführungen über dieſen Abſchnitt noch zuſammen in dem Rat: „möglichſt viele und verſchiedenartige Partituren durchzuſehen — um ſich darüber Rechenſchaft zu geben, ob die Anlage der Inſtrumentation den inneren Forderungen der Kompoſition entſpricht."

Gedrängter ſind dann die Ausführungen über das Kammerorcheſter, ſeine Entwicklung aus inneren und äußeren Gründen, die Einwirkung der älteren Muſik — Bach — und Verwendung in Konzert und Theater.

Dem Bande ſind im Text und in einem Anhang eine Fülle inſtruktiver Partiturbeiſpiele in umfaſſender Auswahl beigegeben, die eine weitgehende Orientierung ermöglichen. Georg Kieſſig.

### *Muſikalien.*

HERMANN UNGER, op. 62,1: Nächte im Schützengraben und op. 66: Altdeutſches Schalkslied für vierſtimmigen Männerchor; op. 58: Eheſtand der Freude für gemiſchten Chor. Verlag P. J. Tonger, Köln a. Rh.

Alle drei Chöre zeichnen ſich durch flüſſige Schreibweiſe und wohlklingenden Satz aus. Die zum Vorwurf gewählten Texte ſind inhaltlich voll ausgeſchöpft. Eine in ethiſcher Hinſicht beſonders wertvolle Gabe für unſere Männerchöre ſtellen die „Nächte im Schützengraben" dar. Aus eigenem Erleben heraus wurde hier eine dem ſchwierigen Vorwurf ebenbürtige Geſtaltung erreicht, mit einfachen Mitteln das ſchleichende Grauen der Nacht und endlich das Sichdurchringen zu heldenhaftem Bereitſein gezeichnet. — Die Chöre op. 66 und

op. 58 sind der heiteren Muse gewidmet; besonders der letztere (Ehestand der Freude) dürfte mit seiner anmutig bewegten Melodik seiner Wirkung sicher sein. Dietrich Amende.

HERMANN UNGER, op. 57, 1—4: Vier Lieder für gemischten Chor. Verlag P. J. Tonger, Köln a. Rh.

Der Komponist verzichtet in op. 57 im Gegensatz zu den vorbesprochenen Chören zugunsten der sehr knapp gehaltenen Form zumeist auf polyphone Satzgestaltung, wobei trotzdem jede einzelne Stimme natürlich fließt. Dagegen weist dieses Werk teilweise eine weit persönlichere Note hinsichtlich der Harmonik auf. Tief empfunden ist Nr. 1 und 3 („Altdeutsches Minnelied" und „Pilger"), besonders reizvoll Nr. 2 (Japanisches Regenlied); allzu kurz dürfte Nr. 4 (Nachts), noch dazu bei dem verlangten bewegten Zeitmaß, ausgefallen sein. Dietrich Amende.

SIGFRID WALTHER MÜLLER: Sonatina I und II, Kleine Suite, op. 20 Nr. 1—3, für Piano. Edition Breitkopf.

Wie in der jungen Leipziger Generation Günter Raphael von Brahms und Reger zu einer Art linearen „Neu-Bachischen" Musik, so hat sich S. W. Müller von dem klangmalerischen Impressionismus seines Lehrers Sigfrid Karg-Elert und der Exotik Cyril Scott's zu einem immer persönlicheren linearen Stil entwickelt, der freilich auch in seiner sparsamsten Klanglichkeit ohne Hindemith nicht denkbar ist. Aber das Erfreuliche daran ist seine äußerste Konzentration und Knappheit, sowie sein Schumannisch-frischer musikantischer Zug. Die Ecksätze der Sonatinen, krystallklar in Form und Entwicklung, sauber und fein in der Zeichnung, lebendig im Rhythmus, ziehe i ch allem vor. Das ist in echter klassischer Tradition gewachsener, reizendster moderner Sonatinenstil. Schon die Aria der Sonatina II aber — so eine Art polytonaler Miniatur-Variante der Air aus Griegs Holberg-Suite — mit ihrem delikaten Canon am Schluß wirkt darin als eine Art „Fremdkörper", und die Kleine Suite rückt noch energischer nach links, zu Hindemith hinüber. Hat man aber gegen „überschneidende" Dissonanzen abgehärtete Ohren, ganz und gar keine Gefühle oder Empfindungen, keinerlei Sehnsucht nach ein bischen Farbigkeit, so wird man auch sie sehr ergötzlich, brillant gemacht und sehr nützlich zu üben finden. Ja, das zweistimmige Carillon und die sechs Variatiönchen müssen sogar eigentlich, wie es so schön heißt, „jedem etwas bringen"!

Dr. Walter Niemann.

TELEMANN, GEORG PHILIPP: Kantate (G-Dur) für Alt, Flöte und Continuo. Herausgegeben von Rolf Ermeler. Verlag Ernst Bisping, Münster i. W.

Das vorliegende Werk entstammt einem Jahrgang Kirchenkantaten mit dem Titel „Harmonischer Gottesdienst", die für eine Gesangstimme, eine Instrumentalstimme und bezifferten Baß geschrieben sind und 1725 in Hamburg erschienen. Es ist ohne Zweifel wert, daß es der Vergessenheit entrissen worden ist, denn es geht in seiner ganzen Anlage, aber auch in Hinsicht auf Erfindungsreichtum und Frische über den Rahmen der für den Augenblick geschriebenen Gebrauchsmusik hinaus. Der bezifferte Baß ist sorgfältig ausgesetzt, eine Cellostimme ist zur Verstärkung des Basses beigegeben. A. Walter.

# Kreuz und Quer.

## Nachträgliches zum Kieler Bachfest.

Zu unseren Ausführungen im letzten Heft (S. 240) sendet uns Dr. A r n o H u t h, Mitglied des Verbandes Deutscher Musikkritiker, als welcher er sich ausdrücklich unterschreibt, nachfolgende „B e r i c h t i g u n g", die wir mit größtem Vergnügen zum Abdruck bringen:

Im Märzheft der „Zeitschrift für Musik" beschäftigt sich der nicht gezeichnete Artikel „N a c h t r ä g l i c h e s z u m K i e l e r B a c h f e s t" mit meinem Referat über diese Veranstaltung. Da verschiedene Behauptungen nicht den Tatsachen entsprechen, stelle ich hiermit fest:

1. der angeblich aus meinem Bericht in der „Deutschen La Plata Zeitung" (Buenos Aires, 31. Oktober 1930) zitierte Satz „D a s F e s t w a r u n t e r a l l e r K r i t i k, litt an unzureichender Vorbereitung" ist in dieser Form in meinem Referat nicht enthalten; die Worte „Das Fest war unter aller Kritik" sind f r e i e r f u n d e n. Vielmehr lautet die betreffende Stelle: „Es ist kein Verkennen der großen Verdienste Prof. Steins, wenn man hier sagt, was gesagt werden muß: d i e W i e d e r g a b e l i t t u n t e r u n z u r e i c h e n d e r V o r b e r e i t u n g usw. . . .". Damit entfällt auch die Behauptung

des Schreibers, die Deutschen im Auslande könnten aus meinem Bericht herauslesen, die Neue Bachgesellschaft „veranstalte denkbar ungenügende, unter aller Kritik stehende, Bachs unwürdige Feste!" Die Bezeichnung „beinahe unwürdig" ist in meinem Bericht nur mit der „Wiedergabe der h-moll-Messe" in Verbindung gebracht.

2. Unwahr ist, daß ein Korrespondenzbüro meine Kritiken „nach auswärts gleich dutzendweise vertreibt"; wahr dagegen, daß ich meine Referate nur direkt an die von mir vertretenen Blätter sende.
3. Unwahr ist ferner, daß ich der „La Plata Zeitung" den „a b s p r e c h e n d s t e n Bericht gesandt habe, wohl in der besonderen Annahme, er komme den Beteiligten am wenigsten zu Gesicht". Das betreffende Blatt hat den gleichen Bericht erhalten wie einige der großen deutschen Blätter, in deren Auftrag ich nach Kiel gefahren war; die „La Plata Zeitung" hat aber, im Gegensatz zu hiesigen Blättern, das umfangreiche Referat völlig ungekürzt veröffentlicht, mit allen p o s i t i v e n und allen negativen Behauptungen;
4. habe auch ich in meinem Referat von „starken, bleibenden Eindrücken", von der „Erfüllung wichtiger Forderungen", von „vorbildlicher Programmgestaltung", von der „künstlerischen Tat" der ersten geschlossenen Aufführung des ‚Dritten Teils der Clavierübung' gesprochen und ausdrücklich betont: „Zweifellos werden von diesem Bachfest wertvolle Anregungen für das gesamte Musikleben ausgehen".

Diese anerkennenden Worte hat mein Gegner nicht zitiert, dafür aber die Worte „Das Fest war unter aller Kritik" frei erfunden.

Dr. Arno Huth (Berlin).

Gepriesen sei diesmal der Druckfehlerteufel! Denn er hat es zustande gebracht, daß der „Tatsachen einfach auf den Kopf stellende Kritiker" Dr. Arno Huth sich uns in eigener Person stellte, so daß wir uns mit ihm noch etwas deutlicher beschäftigen können, als es geschehen ist. Was nämlich seinen einzig in Frage kommenden ersten Punkt hinsichtlich des Satzes „Das Fest war unter aller Kritik" betrifft, hat's seine Richtigkeit und die Sache verhält sich so, daß der Setzer die erst für „litt an unzureichender Vorbereitung" geltenden A n f ü h r u n g s s t r i c h e an den Anfang des Satzes gesetzt hat, wofür wir ihm, dem Setzer, aus obigem Grunde außerordentlich dankbar sind. Und nun, Herr Huth, sollen Ihre vernichtenden Urteile über die W i e d e r g a b e der Werke — um diese handelt es sich und um nichts anderes — wiederholt und glossiert werden, zunächst zu dem Zwecke, um Ihnen zu zeigen, was Sie denn eigentlich geschrieben haben, sowie aber, um die eigentlich ganz unnötige Frage zu entscheiden, ob unser zusammenfassendes Urteil über Ihre Kritik, daß das „Fest unter aller Kritik" gewesen, nicht voll und ganz zu Recht besteht.

Eine Darbietung, die an „u n g e n ü g e n d e r V o r b e r e i t u n g" leidet, scheidet gleich von Anfang an von einer kritischen Bewertung aus. Ein Künstler, und wäre es ein großer, der schlecht vorbereitet ein Konzert spielte und infolgedessen fortwährend Fehler machte, ist für diesen Abend kritisch erledigt und die Kritik wird mit mehr oder weniger Entrüstung fragen, wie er sich vor sein Publikum stellen konnte. Die Frage richtet sich vor allem auch an den Menschen im Künstler, der kein Verantwortungsgefühl besitzt, und da niemand besser weiß, ob er genügend vorbereitet ist oder vorbereitet hat, wie der Künstler und der Dirigent, so ist der Vorwurf, daß Prof. Stein ungenügend vorbereitet habe, einer der schwersten, der überhaupt gemacht werden kann. Vor allem, derartige Aufführungen stehen a u ß e r h a l b der Kritik, vorläufig also nicht „u n t e r aller Kritik". Das trifft aber in vollstem Maße zu, wenn es in den Aufführungen so zugegangen ist wie in Kiel nach Herrn Huths Beurteilung. War doch die Folge der ungenügenden Vorbereitung eine „H ä u f u n g p e i n l i c h e r E n t g l e i s u n g e n". Wenn angesichts dieses geradezu vernichtenden Urteils ein Leser, der dem Fest nicht beiwohnte und eine Kritik auf guten Glauben liest, nicht annehmen muß, man habe in Kiel beständig in Furcht vor fortwährendem Umwerfen geschwebt, dann weiß niemand mehr, was er sich unter „Häufung peinlicher Entgleisungen", die doch wohl selbst von

dem ungeschultesten Hörer empfunden werden müssen, vorstellen soll. Und da sage ich Ihnen schon jetzt, Herr Huth, in aller Ruhe, daß diese Ihre Äußerung den Tatsachen glattweg widerspricht, einfach aus der Luft gegriffen ist. In Kiel kam weniger vor als z. B. während des Berliner Bachfestes, und zwar gerade auch unter Siegfried Ochs, bei dem es ausgerechnet in seiner Lieblingskantate „Christ lag in Todesbanden" zu einer wirklich „peinlichen Entgleisung" kam, über die und anderes sich der mir warm befreundete Dirigent auch in seiner ganzen herzlichen Offenheit brieflich äußerte. Also, nochmals, in Kiel passierte, obwohl das ganze Fest unter einem einzigen Dirigenten stand — eine Dirigentenleistung außergewöhnlicher Art —, weniger als in Berlin, und es sind genügend erste Bachkenner und Musiker in Kiel gewesen, um dies, wenn nötig, vor jedem Gericht zu bezeugen.

Doch weiter im Text! „Chor und Orchester waren den Aufgaben keineswegs gewachsen!" Herr Huth, ich habe im Verlaufe der Jahre an ausgeprägt jüdischer Unverfrorenheit — die wieder anderer Art ist als solche sowohl von Deutschen wie Franzosen — manches erlebt, die Ihrige übersteigt auch keineswegs meine Erfahrungen, aber es ist doch alles Mögliche, was Sie sich leisten. Weder das Kieler Orchester noch gerade auch die Steinschen Chöre bedürfen eines Fürsprechers. Vor fünf Jahren besuchten Hunderte deutscher Musiker das Kieler Tonkünstlerfest des Deutschen Musikvereins und waren geradezu erstaunt vor allem über die Chorleistungen. Damals wurde die Messe von Thomas, der durch diese Aufführung mit einem Schlage in Deutschland bekannt wurde, zum Vortrag gebracht, ein Werk, das allergrößte Anforderungen an einen Chor stellt, die — man sprach damals von über fünfzig Proben — glänzend erfüllt wurden. Und nun sind, unter dem gleichen Dirigenten mit den gleichen Chören, auf einmal Chor und Orchester technisch ungleich einfacheren Anforderungen keineswegs gewachsen! Und Derartiges wird von Ihnen in Dutzenden von Zeitungen verbreitet! Sollen wir denn auch weiter fortfahren im Text, wo doch eine einzige der besprochenen Beschuldigungen genügte, um zu dem Urteil zu gelangen, daß das Fest unter aller Kritik gewesen sei? Denn wer seinen Aufgaben keineswegs gewachsen ist, fällt in einem Examen eben durch, zumal wenn peinliche Entgleisungen sich nur so häufen und der seiner Aufgabe nicht gewachsene Kandidat sich zudem ungenügend vorbereitet hat. Genug deshalb, wie es ja auch völlig gleichgültig ist, ob ein Mann, der über die Bedeutung und Tragweite seiner Behauptungen gar nicht im Klaren ist und sein will, nachträglich beweisen möchte, daß seine Kritik vielleicht streng, jedenfalls aber gerecht gewesen sei. Habe er doch auch Bonbons gereicht, nämlich vor allem die Programmaufstellung gelobt. Der Herr möchte offenbar die Meinung erwecken, daß, wäre er nicht ein gerechter Kritiker gewesen, er ja auch das ganze Programm hätte herunterreißen können. Und tatsächlich, mit der Wahrheit wäre er in diesem Fall nicht dreister umgegangen als in seiner Kritik über die Wiedergabe der Werke. Nur wissen gerade derartige „Kritiker" sehr genau, daß, was gewissermaßen dokumentarisch festgestellt werden kann, unklug wäre, so ohne weiteres ins Gegenteil zu kehren. Naiv, ungemein naiv, ausgerechnet uns mit Derartigem kommen zu wollen. Das verfängt vielleicht beim heutigen Verband der Deutschen Musikkritiker, und darüber ist nunmehr noch ein besonderes Wort zu reden.

Wir wußten bis dahin nicht, daß Herr Dr. Huth Mitglied des Verbandes ist, sonst hätten wir das Schlußwort unsres ersten Artikels anders gehalten. Wir fragen nunmehr, wie kommt ein derartig unerprobter, als Kritiker sich aufspielender junger Mann überhaupt in den Verband, was früher ein Ding der Unmöglichkeit gewesen wäre. Statutengemäß übernimmt der Verband eine sehr starke Verantwortung für seine Mitglieder, die einzige Möglichkeit, um sich überhaupt der Öffentlichkeit, vor allem den Künstlern gegenüber, als innerlich berechtigt nachzuweisen. Der erste Paragraph unter „Zweck" heißt denn auch: „Der Verband bezweckt die Vereinigung aller Musikkritiker des deutschen Sprachgebiets, die durch Bildungsgang und künstlerisch gediegene wie moralisch einwandfreie Ausübung ihres Berufes als vollwertige Vertreter des deutschen Kritikerstandes angesehen werden können" (von uns gesperrt). Ist dieser Paragraph, an dessen Zustandekommen wir einst bei der Gründung des Verbandes unsere ganze Kraft ein-

ſetzten, noch vorhanden oder fand eine Umänderung ſtatt? Wenn nicht, dann iſt kategoriſch, d. h. im Namen des deutſchen Muſiklebens, mithin auch der ganzen Künſtler, zu fragen, wie derart junge, unbeſchriebene Leute wie Herr Huth, mögen ſie ſich nun bewähren oder nicht, in den Verband kommen? Denn wie kann derVerband überhaupt eine Verantwortung für ſie übernehmen! Der Fall Huth zeigt — und es iſt wirklich nicht der erſte —, daß allertüchtigſte deutſche Künſtler durch „Kritiker", die auf dieſe Bezeichnung im obigen Sinne nicht im geringſten Anſpruch machen können, behandelt werden, als wären ſie hergelaufene Stümper. Eine Stadt wie Kiel kann ſich einen Generalmuſikdirektor wie Prof. Stein nach der Beurteilung Herrn Dr. Huths, Mitglieds des Verbandes Deutſcher Muſikkritiker, mit welcher Bezeichnung dieſer, geſchäftstüchtig wie er iſt, auch prunkt, eigentlich gar nicht bieten laſſen; er iſt ihrer unwürdig, ebenſo wie Prof. Stein Bachs größtes Werk „unwürdig" behandelt hat. Wie ſteht's alſo mit Herrn Huth? Und noch eins, zugleich als Antwort auf Punkt 2 des Herrn. Wir wiſſen aus ſicherſter Quelle, daß dieſer ca. 33 Zeitungen beliefert, alſo eine Tätigkeit entfaltet, die mit keinem andern Worte als mit Gewerbe zu bezeichnen iſt und von uns nie anders als ſogar im höchſten Grade unſittlich bewertet worden iſt, weil ein einziger derartiger Gewerbe-„Kritiker" die Funktion von Dutzenden ausübt und demgemäß je nachdem ganze Künſtlerexiſtenzen vernichten kann. Und wie, hat der Verband vor einigen Jahren nicht einen Beſchluß gefaßt, der den Mitgliedern nahelegte, eine derartige Gewerbe-Tätigkeit zu unterlaſſen? Wir fragen alſo nochmals, wie ſteht es mit Herrn Dr. Huth als Mitglied des Verbandes Deutſcher Muſikkritiker? Dr. Heuß.

## Das Recht auf die Kunſt.

Zum Thema: „Kunſt oder Handwerk in der katholiſchen Kirchenmuſik."

Von Alfred Schnerich, Wien.

Die Klage, daß der deutſche Episkopat nicht immer auf der Höhe ſeiner Aufgabe ſteht, iſt nicht gerade neu. In dieſem Sinne ſind wohl auch die drei Erläſſe, welche ſich auf die kirchenmuſikaliſche Kunſtübung beziehen, zu beurteilen.

Der gegenwärtige Papſt, oder vielmehr ſeine Berater, unter denen die Beuroner Kongregation — eine moderne Erneuerung der Benediktiner — beſonderen Einfluß hat, fühlte ſich veranlaßt, wieder einmal eine diesbezügliche Verordnung herauszugeben. An den Einzelheiten dieſer ſehr umfangreichen, in merkbar unzufriedenem Tone gehaltenen Äußerung iſt ſehr viel gedeutet worden. Es iſt aber naheliegend, den Erlaß dahin zu deuten, daß bedeutende Werke von den Kirchen überhaupt ferne bleiben ſollen. Man denkt zunächſt an die zykliſchen Aufführungen der Meſſen von Schubert und Bruckner anläßlich deren Jubiläen. Anderſeits iſt es doch vernunftgemäß, daß für den „Dienſt des Höchſten" unſer Beſtes gerade gut genug, und ſchon das Mittelmäßige von Übel wäre. Ebenſo vernunftgemäß aber iſt es auch, daß die Muſik von dem betreffenden Volke verſtanden werden ſoll, da ſie ſonſt die Wirkung verfehlt. Papſt Pius X. hat ſich ſeinerzeit dahin geäußert, was eigentlich ziemlich ſelbſtverſtändlich iſt, daß es jeder Nation „geſtattet" iſt, die ihr eigene Muſik in der Kirche zu pflegen, vorausgeſetzt, daß ſie ſich dem Übrigen einordnet.

Wie bei jeder Kunſt, hat das Volk ſein natürliches Recht auf ſeinen Kunſtbeſitz und ſeine Kunſtübung. Abgeſehen davon, daß es ſich ſtets als höchſt bedenklich erwieſen hat, dem Volke ſeine ererbte Kunſtübung zu unterbinden, da hiedurch wichtige Kulturfaktoren geſchädigt werden, wird bei Unterdrückung der gewohnten Kunſt Mißſtimmung erzeugt, und darnach der Indifferentismus gefördert, was die Erfahrung reichlich lehrt.

Der Cäcilianismus, welcher ſolche Tendenzen durch viele Jahrzehnte auf das energiſchſte verfolgt hat, iſt von ſeinem Terrorismus ſehr zurückgekommen, bezeichnenderweiſe ſeit dem in Wien gefeierten Kongreß beim Haydn-Jubiläum 1909, obſchon man gerade damals „einſtimmig" die Kirchenwerke der großen Meiſter als „allgemeinen Verfall" erklärt hat.

Wie im Profanen sind auch die Kirchenwerke unserer großen Meister katholischen Bekenntnisses Gemeingut der ganzen zivilisierten Welt geworden, also gleichsam international, und wohl auch interkonfessionell. Sie werden sowohl bei uns, aber ebenso auch in England und Amerika aufgeführt, und zwar nicht nur beim katholischen Gottesdienst, sondern auch ganz besonders da, wo man zum Katholizismus neigt. Sie feiern aber auch heute da, wo sie unterdrückt waren, ihre Auferstehung.

Nun sind neuerdings von drei reichsdeutschen Bischöfen Erläße herausgegeben worden, welche doch wieder in das alte, wie man denken sollte, eigentlich schon weggelegte Cäcilianische Horn blasen. Die Äußerungen sind bemerkenswert verschieden. Der Bischof von Trier verbietet jede Instrumentalmusik. Will aber ein Chor dennoch etwas Instrumentales aufführen, ist darum drei Monate vorher anzusuchen und die Partitur beizulegen. Der Erzbischof von Freiburg i. B. erklärt die Werke der katholischen (Wiener) Klassiker in Bausch und Bogen als unkirchlich, der von München nennt als solche ganz besonders Beethoven und Bruckner. ...

Es frägt sich, wie konnten diese Werke sich doch so lebensvoll erhalten, neuerdings sogar in Neuausgaben glorreich auferstehen, trotzdem schon so lange dagegen gewettert wurde und es auch noch wird.

Die durch viele Jahrzehnte unausgesetzten Bemühungen, die Bekämpfung mit der Vernunft in Einklang zu bringen, sind schließlich doch kläglich gescheitert, ganz abgesehen davon, daß eben da, wo der Cäcilianismus durchgedrungen ist, die ärgsten Mißstände, insbesondere in Bezug auf liturgische Korrektheit, eingerissen waren, da eben die Musik nicht zur Freude, sondern zur Last geworden ist. Allerdings ist man stets über diese ungezählten Mißstände ebenso schweigsam hinweggegangen, wie man über wirklich künstlerische Leistungen stets nur Tadel erhoben hat. Es ist dies das Erbübel des alten Cäcilianismus.

Anderseits haben sich seit jeher liturgische und musikalische Autoritäten für die kirchliche Berechtigung der Klassiker ausgesprochen, darunter der seinerzeitige Präfekt der Ritenkongregation Kardinal Bartolini, Bischof L. Mayer, Wien, Hans Richter, neuerdings Ferd. Habel. Ihnen stehen sehr zweifelhafte Größen mit ihren ungezählten Nachbetern gegenüber, sowie insbesondere solche Komponisten, denen die großen Meister eben unbequeme Konkurrenten sind. F. Habel schreibt im Vorwort in seiner Neuausgabe zur sog. Paukenmesse von Haydn: „Ehrfurchtsvollste Pietät gegen den Meister und größte Wertschätzung seines Werkes schützen ihn vor willkürlichen Eingriffen und Zutaten."

Eben die eingehende Beschäftigung mit diesen Werken hat gelehrt, daß die großen Meister doch in ihren Kirchenwerken nicht übertroffen sind. Sie eben die großen Meister sind. Zwei von den am allerheftigsten bekämpften haben noch obendrein jene Glaubensätze, auf die heute das größte Gewicht gelegt wird, in unerreichter Weise künstlerisch verklärt: Haydn die Reinheit der Gottesmutter und Mozart die Eucharistie. Der Fromme mag sich dies dahin erklären, daß, Haydn wenigstens, seine Gedanken beim Rosenkranzbeten gesammelt hat.

Aber nur das gesund gläubig eingestellte Volk hält an der von den Vätern ererbten Kunst fest, und wehrt sich gegen Gewalttätigkeiten, meist allerdings durch passiven Widerstand.

Das deutsche Volk ist schwer bedrückt. Man hat ihm viel genommen. Seine Musik und Musikübung aber konnten ihm die Feinde nicht rauben. Im Gegenteil! Die ärmste aller Künste gedeiht in schwerer Zeit am schönsten, so auch gegenwärtig. In diesem Sinne sollte man gerade von berufener Seite die gewohnte Kunstübung möglichst frei gewähren lassen. Künstlerische Unduldsamkeit hat die katholische Kirche eigentlich nie geübt. „Mehr Freude" hat Bischof P. von Keppler von Rottenburg sein bekanntes, viel gelesenes Buch über Kunst betitelt. Derjenige, der für das Kunstbedürfnis seines Volkes kein Verständnis hat, steht nicht auf der Höhe seiner Aufgabe.

## Der Schulmusikunterricht überflüssig!

Man sollte eigentlich wirklich der Ansicht sein, daß die Notwendigkeit gewissenhafter Schulmusikerziehung einmütig anerkannt wird. Die Schulmusikreformen Hermann Kretzschmars,

die als Grundlage jeder organiſatoriſchen Tätigkeit auf dem Gebiet der Schulmuſik dienen, gingen bereits von der Erkenntnis aus, daß ſich das Schickſal der geſamten Muſik in der Schule entſcheide. Das erhöhte Intereſſe des Staates an der Schulmuſik in Form von Richtlinien und Erlaſſen, Tagungen und Kongreſſen beweiſt die allgemeine Anerkennung dieſes Kretzſchmar-Wortes.

Nur derjenige, der die Abſicht verfolgt, mit einer Herabſetzung der Schulmuſik zugleich einen Schwertſtreich gegen die geſamte Muſikpflege zu führen, kann ernſthaft für eine Vernachläſſigung des Schulmuſikunterrichtes eintreten wollen. In der Zeitſchrift des Sächſiſchen Philologen-Vereins „Die höhere Schule im Freiſtaat Sachſen", Jahrg. VIII, Heft 22 finden wir folgende Ausführungen eines Studienrates:

„Die moderne Zeit treibt viel Kultus mit den Künſten. Weil irgendwo bei großen Denkern das Irrationale der Kunſt als wahre nationale Bildung hingeſtellt wird, ſtürzt man ſich auf Zeichnen und Singen und vermeint, der deutſchen Kultur einen großen Dienſt erwieſen zu haben, wenn man auch dem Unbefähigſten die unbedeutendſten Elemente dieſer Fertigkeiten in jahrelangem Mühen einbleut. ... Wir fordern alſo: die künſtleriſchen Fächer ſeien fakultativ. ... Die höhere Schule hat nur eine Aufgabe: Pflege des Intellekts. Ihr Weg darf durch Irrlichter nicht verſtellt werden. Sie fange wieder an, die Wiſſenſchaften in den Mittelpunkt ihrer Arbeit zu rücken!"

Man nimmt dieſe unreifen Anſichten des Herrn Dietrich aus Plauen nicht weiter ernſt, die auf völlig naiven Vorausſetzungen beruhen. Vielleicht mag Herr Dietrich auch perſönlich dazu berechtigt ſein, ſich auf Grund eigener Erfahrungen über eine ungenügende „Pflege des Intellekts" zu beklagen. Das iſt ſeine Sache. Es bedarf jedenfalls keines beſonderen Intellekts, um ſeine haltloſen Behauptungen zu entkräftigen. Und mit leiſem Lächeln darf man unbekümmert zur Tagesordnung übergehen.

Aber ſchon wieder meldet ſich ein Reformſchulmann zum Wort, der gar zu gern die Muſik zum Sündenbock für wiſſenſchaftliche Vernachläſſigung ſtempeln möchte. Diesmal iſt es der Oberſtudiendirektor Dr. Schmeding, der ſich in Heft 6 der „Zeitſchrift für das geſamte deutſche Real- und Reformſchulweſen" alſo vernehmen läßt:

„Der durch die Reform von 1924 neu eingeführte Muſikunterricht müßte ganz wieder aufgehoben werden; höchſtens könnte er in einer Sonderſtunde zur Förderung der wirklich Kunſtbegabten beſtehen bleiben. Ein ſolcher Verzicht iſt gewiß bedauerlich, aber die Künſte haben von jeher nur in Zeiten der Wohlfahrt gepflegt werden können. Jetzt ſteht Höheres, Wichtigeres auf dem Spiele. Durch den Wegfall des Muſikunterrichtes können an großen Anſtalten ſieben bis zehn Wochenſtunden eingeſpart werden, und wenn dadurch der höheren Schule der ihr weſenseigene wiſſenſchaftliche Unterricht unverkümmert erhalten werden kann, ſo muß hier die Schere angeſetzt werden."

Die einzige Schere, die hier am Platze geweſen wäre, iſt die Redaktionsſchere, die dieſe tiefſinnigen Äußerungen eines verantwortungsloſen Literatentums um hundert Prozent hätte beſchneiden müſſen. Alſo der Schulmuſikunterricht iſt wirklich überflüſſig? Und nur die „wirklich Kunſtbegabten" dürfen gnädigſt die Vorzüge des Muſikunterrichtes genießen? Wer ſollte denn nun aber „wirkliche Kunſtbegabung" feſtſtellen und fördern, wenn nicht gerade der Schulmuſiker ſelbſt? Die wunderſchöne Geſte, mit der die Muſikpflege bedauernd verabſchiedet wird, verſchleiert nur mangelhaft den ſtillen Triumph über die erwartete Niederlage der Kunſt im Kampf mit dem Intellekt. Nicht die Wiſſenſchaft aber iſt dazu auserſehen, der ſchwerkranken Volksſeele neue Kraft zuzuführen, ſo ſehr auch im Muſikleben das Volk auf einſeitig wiſſenſchaftliche Irrwege geleitet wird, ſondern einzig und allein die Kunſt iſt dazu imſtande, den Mangel an inneren Werten und ſeeliſchen Gütern auszugleichen, deren das Volk zur Erſtarkung dringend bedarf. Und darum iſt Kunſtpflege auch nicht von „Zeiten der Wohlfahrt" abhängig. Gerade in Stunden der Not, in Stunden tiefſter Verzweiflung und Erniedrigung, in Stunden äußerer und innerer Verarmung iſt die Muſik das geeignetſte Mittel, um ſeeliſchen Halt und Troſt zu gewähren und aus der Freude an eigener muſikaliſcher Be-

tätigung ein wenig Licht zur Erhellung des dunklen Alltags zu gewinnen. Darum ist der Schulmusikunterricht dringender notwendig denn je, um unter gewissenhafter Anleitung die für den Verlauf eines ganzen Lebens unerschöpflichen Quellen musikalischer Freude einer aufnahmefähigen Jugend zu erschließen. Nur Einseitigkeit und Engstirnigkeit, nur intellektueller Hochmut und Voreingenommenheit gegenüber allem, was mit der Tradition „wahrer nationaler Bildung" zusammenhängt, kann man die Lebensnotwendigkeit der Musikerziehung in der Schule verkennen. Mit umso größerem Eifer wollen wir uns daher der Aufgabe widmen, derartige Verunglimpfungen kultureller Werte niedriger zu hängen und über die erfolgreiche Durchführung kulturfördernder Bestrebungen gewissenhaft zu wachen. Dr. Fritz Stege.

## Das Kinder-Konservatorium.

Ein Berliner Konservatoriums-Skandal.

In immer stärkerem Maße wendet sich die allgemeine Aufmerksamkeit der Kindererziehung zu. Wir können eingehend feststellen, wie auch auf musikalischem Gebiet neue Kräfte regsam sind, die bemüht sind, den Wirkungskreis des Kindes zu erweitern und den Zeitpunkt für den musikalischen Erziehungsbeginn in ein immer früheres Jugendalter zu verlegen. Längst ist man sich darüber klar geworden, daß Musikerziehung in einer dem Kinde angemessenen spielerischen Form schon vor der Schulzeit einzusetzen habe. Die vom „Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht" abgehaltenen Kurse und Vorträge über Musik im Kindergarten zur musikalischen Ausbildung von Kindergärtnerinnen sind ein Beweis für die Bedeutung, die dem frühzeitigen Beginn musikalischer Jugenderziehung beigemessen wird. Es beginnt ein Wettrennen um die Eroberung der Kindesseele, das wie überall so auch in diesem Falle Gefahren der Übertreibung zeitigt. Wenn auch bisher noch keine musikalischen Kenntnisse für die Prüfungen in Säuglingspflege gefordert wurden, so bildet die Musik keine Ausnahmeerscheinung im Rahmen der übrigen Künste, die bemüht bleiben, den Allerjüngsten unter den Jungen künstlerische Erkenntnisse zu vermitteln. Wieweit sich hinter der beabsichtigten Gründung von „Kindertheatern", von „Kinder-Theaterzeitschriften", ja sogar von kritischen „Kinderräten" bei Theaterproben außerkünstlerische Tendenzen Geltung zu verschaffen suchen, bleibt einer besonderen Untersuchung vorbehalten.

Es ist also durchaus zeitgemäß, wenn im westlichen Berlin ein „Kinderkonservatorium" gegründet wurde, von seinem Leiter Maxim Jakobsohn ursprünglich als selbständiges Institut geplant, seit seinem Bestehen jedoch überraschenderweise verbunden mit dem „Stern'schen Konservatorium" in Form einer „Zweiganstalt". Wir haben allen Grund, uns mit dieser Einrichtung etwas näher zu befassen. Schon die Bezeichnung „Kinderkonservatorium", die in aller Öffentlichkeit angewandt wurde, ist nach den Bestimmungen des Preußischen Erlasses über die Regelung des Privatmusikunterrichtes unzulässig. Da diese Bezeichnung die irrtümliche Meinung erwecken könnte, daß an anderen Konservatorien kein Musikunterricht an Kinder erteilt würde, so begreift man die Mißstimmung des Privatmusiklehrerstandes gegenüber diesem Reklameschild des „Kinderkonservatoriums", die bereits zu Protesten maßgebender Verbände geführt hat. Und es ist anzunehmen, daß dieser Beiname demnächst beseitigt wird.

Daß es sich mehr um eine Reklame als um eine innerliche Notwendigkeit handelt, den Schwerpunkt auf das Beiwort des „Kindes" zu verlegen, beweist ein Aufsatz „Zur Gründung des ersten Berliner Kinderkonservatoriums" von Dr. M. Th. Schmücker. Denn der Versuch, mit bereits erprobten musikalischen Erziehungsmethoden an das Kind heranzutreten und den Schwerpunkt auf Singen und Gemeinschaftsmusik zu verlegen, ist nicht eine Errungenschaft des „Kinderkonservatoriums", sondern enthüllt dieses Institut als eine verkappte „Volksmusikschule". Das „Stern'sche Konservatorium", das bekanntlich eine Seminargemeinschaft mit den Freunden der Volksmusikschul- und Jugendbewegung, nämlich mit dem „Reichsverband deutscher Tonkünstler und Musiklehrer" geschlossen hat, dürfte sich mit diesem „Kinderkonservatorium" ein

bedenkliches Kuckucksei ins Nest gelegt haben. Es ist verständlich, daß die Lehrerschaft des Stern'schen Konservatoriums mit Einschluß des Direktors Paul Graener dafür eintritt, daß das „Kinderkonservatorium" auf eine weitere Verbindung mit dem Stern'schen Konservatorium in der Form der „Zweiganstalt" verzichtet. Leider scheinen hier nicht künstlerische, sondern geschäftliche Gesichtspunkte ausschlaggebend zu sein, die zur Zeit den Versuch einer Trennung beider Anstalten unmöglich machen. Zum Glück hat sich Paul Graener nachträglich noch ein Einspruchsrecht in der Organisation des Kinderkonservatoriums gesichert, nachdem er anfangs sich namentlich in der Auswahl der Lehrkräfte am Kinderkonservatorium von den Tatsachen überraschen ließ.

Künftighin wird hoffentlich der unfaire Versuch der Pädagogin Dr. M. Th. Schmücker unterbleiben, in Artikeln für die Presse das Ansehen des Privatmusiklehrerstandes herabzusetzen, um auf diese Weise das eigene Ansehen zu erhöhen. Es ist nicht wahr, daß für den Musikunterricht bisher nur „das Ideal des Virtuosen" „bestimmend" war, daß „Etüden und Übungen mechanisch gedrillt werden mußten" (m u ß t e n ?) usw. Auch früher schon lehrte man die „Ehrfurcht vor der Musik", nicht erst im Kinderkonservatorium. Es ist eine keineswegs einwandfreie Taktik, wenn man Ausnahmeerscheinungen früherer Musikunterrichtsmethoden mit ihren selbstverständlichen vereinzelten Auswüchsen als allgemeine R e g e l bezeichnet, nur um die Vortrefflichkeit und unerreichte Vollkommenheit „neuzeitlicher" Unterrichtsformen in den Himmel heben zu können. Daß dieses Fräulein Doktor Schmücker dem Vorstande des „Reichsverbandes deutscher Tonkünstler" angehört, mithin also ihre Anschauungen von autoritativ unterrichteter Seite bezog, verdient besonders bemerkt zu werden.

Schließlich sei noch eine Bemerkung zur Persönlichkeit des Konservatoriumsleiters Maxim Jakobsohn gestattet. Unbeschadet seiner mir unbekannten pädagogischen Fähigkeiten muß es entschieden merkwürdig berühren, daß ein verhältnismäßig Unbekannter mit diesem Amt betraut wurde, der sich merkwürdige Dinge zuschulden kommen ließ. So hat er Ankündigungen über musikpädagogische Sommerkurse am Ostseestrand in mehreren Rigaer Zeitungen erlassen. Die „Rigaische Rundschau" vom 22. Oktober 1930 brachte in Nr. 240 den Abdruck von Zuschriften der Herren Prof. Leonid Kreutzer und Artur Schnabel, aus denen hervorging, daß Jakobsohn sich unberechtigt dieser Namen bedient hatte, um für seine Kurse eine unsaubere Propaganda zu treiben. Beiden Künstlern ist Jakobsohn unbekannt, beide erklären übereinstimmend, daß mit ihrem Namen Mißbrauch getrieben wurde. Und dafür wird Herr Jakobsohn Leiter eines Konservatoriums? Fürwahr: Merkwürdige Dinge geschehen in Berlin ... F. St.

## Der „Deutsche Konzertgeber-Bund".

Endlich ist es so weit gekommen, daß Hunderte von Berliner Konzertkünstlern energische Schritte gegen den Konzertniedergang und die wirtschaftliche Notlage des konzertierenden Musikers unternommen haben. Allzu lange sah man untätig der sich ständig verschärfenden Situation zu. Der Musiker hat sich bisher geschämt, sich selbst das Zuschußgeschäft des Konzertierens einzugestehen, sagte Prof. Leonid K r e u t z e r anläßlich der Gründungsversammlung des „Deutsches Konzertgeberbundes". „Wir erziehen junge Leute zur Musik. Aber dann haben wir auch die Pflicht, ihnen für ihr Auftreten in der Öffentlichkeit die Wege zu ebnen, anstatt einen Betrug an ihnen zu vollführen und sie den jetzt bestehenden Konzertverhältnissen zu überantworten. Wir müssen n e u e F o r m e n d e s K o n z e r t l e b e n s schaffen und uns auf eigene Füße stellen. Das ist der einzige Ausweg aus der gegenwärtigen Krise, der zu einem Erfolg führt."

Ist es nötig, an dieser Stelle nochmals auf die Kosten einer Konzertveranstaltung hinzuweisen, die sich in keiner Weise mit den Einnahmen decken? Auf die untragbaren Gebühren für Saalmiete (der Beethovensaal kostet 500 Mark), auf die Säulenreklame (200 Mark für zwei Tage in der üblichen Größe), die Inserate, den Programmdruck, Eintrittskarten usw.? Daß die gleichen Mißstände auch außerhalb Berlins herrschen, bewiesen die Ausführungen des General-

musikdirektors der Stadt Münster Dr. v. Alpenburg, der eigens zu dieser Versammlung nach Berlin gekommen war.

Wir kennen zur Genüge die üblen Verhältnisse, die jede Gesundung des Konzertlebens verhindern. Aber wie Abhilfe schaffen? Wie einen Ausweg finden, der eine brauchbare Lösung des Konzertproblems darstellt?

Eine Reihe führender Musiker ist dazu übergegangen, einen Selbstschutz des konzertierenden Künstlers zu organisieren. Es sind bekannte Persönlichkeiten: Wilhelm Furtwängler, Prof. Dr. Georg Schünemann, der Direktor der Staatlichen Musikhochschule, Carl Flesch, Kulenkampff, Edwin Fischer, Helmuth Thierfelder, Bruno Eisner u. a. Und die Vorschläge, die Georg Bertram als Leiter der Versammlung zu unterbreiten hatte, sind bedeutungsvoll genug.

Erste Forderung: Verbilligung der Saalmieten. Bestrebungen, die in zwei Fällen bereits einen Erfolg gezeitigt haben, denn der Hochschulsaal und die Singakademie sind bereits im Preise herabgegangen. Zweitens: Verbilligung der Inserate durch Aufgabe gemeinsamer Anzeigen und Sammelreklame, wodurch allein etwa 300 Mark erspart werden könnten. Neu ist die Erweiterung des Vorverkaufs auf dreißig bis fünfzig Verkaufsstellen. Sehr richtig ist die Anschauung, daß Vorverkaufskarten nicht teurer, sondern billiger im Preise sein müßten.

Besonders bedeutungsvoll ist die Frage der Publikumswerbung. Das Freikartensystem, das den Konzertniedergang beschleunigt, hat aufzuhören. Stattdessen sind für das Publikum Erleichterungen zu schaffen, damit es nicht durch Nebenausgaben vom Konzertbesuch abgeschreckt wird. Hierzu gehört die Verbilligung der Garderobegebühren, die dadurch zu ermöglichen ist, daß der Etat des Konzertveranstalters durch einen Teil der Garderobegebühren belastet wird. Ferner sind die Unkosten für Programme zu erniedrigen. Es wäre denkbar, daß die Vortragsfolgen sogar umsonst abgegeben werden können, wenn es gelingt, alle Programme von einer einheitlichen Stelle aus zu drucken und die Reklame für alle Vortragsfolgen zu verpachten, sodaß die Herstellungskosten ausgeglichen werden, wenn es sich nicht gerade um Liedertexte eines Gesangsabends handelt. Unter Berücksichtigung aller dieser Voraussetzungen ist es möglich, daß kein Solistenkonzert den Betrag von dreihundert Mark übersteigt. Der Kampf des Bundes gilt ebenfalls einer Neuregelung der Tantiemenfrage. Es ist ein Unding, Aufführungsgebühren von Leuten zu erheben, die keinen Gewinn, sondern nur ein Defizit zu buchen haben. Eine großzügige Werbewoche nach den neuen Prinzipien des Bundes ist bereits in Aussicht genommen.

Was bedeutet nun vom kulturellen Standpunkt aus diese Aktion, die auf Grund des ausserordentlichen Anklanges in kürzester Zeit auf das Reich übergreifen wird? Es handelt sich um eine ausgesprochene Selbstschutzbewegung gegenüber der Diktatur der Konzertdirektionen — wenn auch zunächst ein loyales Zusammengehen mit diesen gefordert wird. Der Bund bildet eine Konzertdirektion für sich, die bei einer Solidarität aller Künstler außerordentliche wirtschaftliche und kulturelle Vorteile bietet. Diese Solidarität, das alte, bisher unerreichte Ideal, dessen Verwirklichung diesmal voll sicherstem Vertrauen in Aussicht gestellt wird, garantiert der Künstlerschaft einen derartigen Nutzen, daß sich keiner diesem Zusammenschluß entziehen dürfte. Die weitere Durchführung der wirtschaftlichen Pläne unter aktiver Anteilnahme der gesamten Künstlerschaft verheißt die erfolgreiche Anwendung außerordentlicher Machtmittel wie Einfluß auf die Preisgestaltung namentlich in der Konzertsaalfrage, die Möglichkeit der Boykottierung zu teurer Konzertsäle, Abwanderung des Konzertlebens in die Peripherie der Großstadt, in die Schul-Aula und andere Säle. In weiter Ferne liegt — wenn man den Gedanken konsequent zu Ende führt — die völlige Vereinheitlichung der Konzertorganisation unter Verbilligungen, zu denen keine Konzertagentur fähig ist, die einheitliche Herstellung von Vortragsfolgen zum Selbstkostenpreis durch Ankauf geeigneter Druckereien und anderes mehr. Sehen wir von phantastischen Zukunftsplänen ab und halten wir uns an die Tatsachen, so muß zugegeben werden, daß die gesunden Grundlagen dieses Konzertgeberbun-

des die Garantien eines Erfolges bieten. Die Gründung ist eine der dringendsten Forderungen der Zeit. Und die Tatsache, daß maßgebende Großorganisationen wie der „Reichsverband deutscher Tonkünstler und Musiklehrer" ihre aktive Mitarbeit und Stützung des Unternehmens in Aussicht gestellt haben, ist ein Beweis für die Anerkennung, die der Konzertgeberbund in musikalischen Fachkreisen gefunden hat. F. St.

## Hundertjähriges Bestehen des Hauses Heckel.

Eine der bekanntesten und angesehensten Instrumentenbauanstalten des Rheinlandes und ganz Deutschlands konnte am 11. März auf ein hundertjähriges Bestehen zurückblicken: die Holzblasinstrumentenfabrik von Wilhelm Heckel in Biebrich a. Rh.—Wiesbaden. Begründet ist sie von dem aus Adorf im Vogtlande zugewanderten Instrumentenmacher Johann Adam Heckel, der sich 1831 mit dem ausgezeichneten Fagottisten und nassauischen Hofmusikus Carl Almenräder zum Betriebe eines selbständigen Unternehmens verband. Nach dem Tode seines Teilhabers führte Heckel 1843 das Geschäft mit bestem Erfolge bis zu seinem Hinscheiden im Jahre 1877 allein weiter. Sein Nachfolger wurde sein 1856 geborener Sohn Wilhelm, ein Meister seines Fachs, unter dem die Firma den größten Aufschwung nahm und Weltruf erlangte. Wilhelm Heckel starb 1909, und die Familienüberlieferung wurde nun von seinen beiden Söhnen Wilhelm und August fortgesetzt. Der jüngere der Brüder fiel schon 1914 im Weltkrieg, und die alleinige Leitung der großen Betriebe liegt seitdem in den Händen des älteren Enkels des Begründers, Wilhelm Hermann Heckel, dem sein Schwiegersohn, Diplomingenieur Franz Groffy, wacker zur Seite steht.

Das Sonderfach des Hauses war von Anfang an und ist auch heute noch die Herstellung von Holzblasinstrumenten mit Doppelrohrblatt, also von Oboen, Fagotten nebst ihren Abarten, und das Hauptverdienst der Heckels ist die von ihnen in jahrzehntelanger zielbewußter Arbeit durchgeführte Vervollkommnung des Fagottes, das erst durch sie zu einem in akustischer Hinsicht ebenbürtigen Genossen der übrigen Holzblasinstrumente erwuchs. „Es sind mir nie bessere und schöner klingende Fagotte als die Heckelschen Fagotte vorgeführt worden", urteilte 1879 Richard Wagner, der schon seit 1862, als er in Biebrich die Vertonung der „Meistersinger" begann, freundschaftliche Beziehungen zu dem Hause unterhielt und an dessen Aufschwung regen Anteil nahm. Das „Heckel-Fagott" ist sozusagen zu einem feststehenden Wertbegriff geworden; es ist über die ganze Welt verbreitet, und der Wiener Kunstforscher Julius Schlosser nennt es mit Recht „einen Triumph des altbewährten deutschen Kunstverstandes und etwas in seiner Art kaum zu Übertreffendes". Nicht minder gilt dies von dem Heckel-Kontrafagott, das Wagner in seinem Alterswerk, dem „Parsifal" (1882) zuerst verwandte, der Heckel-Oboe, der Liebesoboe (Oboe d'amore) und dem Englisch Horn (Altoboe), Tonwerkzeuge, die den besten Erzeugnissen französischer Instrumentenbaukunst in Bezug auf Klang, Bauart und Klappenanlage zum mindesten ebenbürtig, wenn nicht überlegen sind. Auch um einige neue Formen hat Heckelscher Erfindergeist die Holzbläsergruppe bereichert. Das wichtigste und erfolgreichste dieser neuen Instrumente ist das 1904 entstandene Heckelphon, eine voll und und edel klingende Bariton-Oboe, die zur Ausfüllung der Lücke zwischen Englisch Horn und Fagott berufen ist. Das Heckelphon fand sogleich Eingang in das große Opernorchester und ist von Richard Strauß in der „Salome" (1905) und von Max Schillings in „Mona Lisa" (1915) wirkungsvoll benutzt worden. — Neben Oboen und Fagotten werden auch Flöten und Klarinetten in den mannigfachsten Größen und Stimmlagen, also Holzblasinstrumente aller Art in den mit jeden neuzeitlichen Hilfsmitteln ausgestatteten Biebricher Werkstätten gebaut und in alle Erdteile versandt.

Anläßlich des hundertjährigen Bestehens des Hauses hat Wilhelm H. Heckel die von seinem Vater 1899 veröffentlichte Schrift „Der Fagott" — entgegen dem üblichen Sprachgebrauch beharrt Heckel auf der alten Ausdrucksweise „der" statt „das" Fagott! —, eine Abhandlung über seine historische Entwicklung, seinen Bau und seine Spielweise, in einer wesentlich ergänzten und überprüften neuen Bearbeitung im Verlage von Carl Merseburger in Leipzig herausge-

geben: eine auf gediegenster Sachkennerschaft beruhende und daher auch wissenschaftlich wertvolle Darstellung der Geschichte dieses unentbehrlichen Orchesterinstruments von seinen Ahnen und Anfängen an bis zur Gegenwart. Das aufschlußreiche Büchlein ist mit vielen Bildnissen, Tabellen und Abbildungen geschmückt, von denen die Wiedergaben einer großen Zahl geschichtlich bedeutsamer alter Tonwerkzeuge aus dem reichhaltigen musikhistorischen Museum des Hauses Heckel besonders hervorzuheben sind. Dr. G. Kinsky, Köln a. Rh.

## Musikalischer Kulturspiegel.

Von Dr. Fritz Stege, Berlin.

Ein Bekenntnis zu deutscher Musik. — Am Grabe der Oper. — Der Musikkritiker als Seiltänzer. — Die Entdeckung der Musiksoziologie. — Soziale Not und ihre Abwehr.

Als die gefeierte Sängerin Dusolina Giannini vor kurzem nach Deutschland zurückkehrte, nachdem sie in Australien mit deutschen Liederkonzerten in einem gewiß nicht deutschfreundlichen Lande größte Erfolge errang, gab sie ihrer Liebe zu Deutschland begeisterten Ausdruck. „Das Land muß man lieben, wo jedermann musikalisch lebt, wo man in jeder Stadt Konzerte geben kann und fast jede Stadt durch die Musik etwas Festliches hat."

Etwas Festliches?! — Die Künstlerin hat sich von der Aufmachung der äußerlichen Fassade täuschen lassen, die im Ausland, namentlich in Frankreich, stets ein Gegenstand des Neides ist. Aber es blieb ihr erspart, einen Blick hinter die Kulissen des Musiklebens zu werfen, das so gar keinen „festlichen" Eindruck mehr gewährt. Sie hat die Stimme der Zeit nicht kennen gelernt, die sich äußerst typisch beispielsweise im Programmheft der Kasseler Oper anläßlich der Neueinstudierung von „Cosi fan tutte" in modernisierter Kostümierung äußerte. Das heutige Publikum gehöre zu einer Generation, „die mit dem Begriff der musikalischen Schönheit an sich wenig anzufangen weiß", die Oper als „Genußmittel einer gebildeten Mittelschicht" müsse als voraussetzungslos abgelehnt werden, und damit sei die Berechtigung einer Wiederbelebung durch „rein stoffliche Annäherung des Werkes an unsere Zeit" gegeben. „Es gibt nichts, woran man sich halten kann", wurde in Brecht-Weills „Mahagonny" als jüngste Offenbarung von der Bühne herab verkündet. Und in der Tat: Damit ist die Auflösung der Opernform eingeleitet und das Schicksal der Opernentwicklung besiegelt. „Wir stehen mit ‚Mahagonny' in der Tat am Grabe der Oper", äußert sich A. Baresel in der „Neuen Leipziger Zeitung". „Seit den Tagen dieses alles auflösenden Mahagonny hat kein Komponist von Rang eine neue Oper geschrieben, keine Bühne hat eine nennenswerte Uraufführung gebracht."

Überspitzte und übertriebene Prinzipien führen stets notgedrungen zu einer Reaktion, Sackgassen bedingen eine Umkehr auf dem irrtümlich beschrittenen Wege. Die Einsicht, daß die Rettung der gesamten musikalischen Stilentwicklung einzig und allein von der Pflege volkstümlichen Schaffens abhängig ist, hat schon viele Kunstbetrachter zur Umkehr bewogen und eine Neuorientierung der Musikkritik zu Ungunsten der bisherigen „atonalen" Musikrichtung veranlaßt.

Es bleibt einer zukünftigen Geschichtsschreibung vorbehalten, einmal die zahlreichen, ebenso amüsanten wie lächerlichen Eselsbrücken zu charakterisieren, auf denen die Herren Kritiker den Rückzug antreten. Um sich keine allzu auffällige Blöße zu geben, ersann Herr Stuckenschmidt, der Liebling des Hauses Ullstein, die „Musikästhetik des doppelten Bodens". „Wenn man den Widerspruch als die Quelle aller Erkenntnis annimmt, so braucht man nur einen (mutigen) Schritt weiterzugehen, um den Selbstwiderspruch als dialektisches Mittel zu bejahen.... Der Mut, sich selbst von Denkresultat zu Denkresultat planvoll und hemmungslos zu widersprechen, mag nicht jedermanns Sache sein. Er allein aber gibt jene seiltänzerische Sicherheit, mit der man als Kulturkritiker den abertausend Antinomien moderner Kunstproblematik gewachsen bleibt." Es blieb Herrn Stuckenschmidt vorbehalten, die geistige Verwandtschaft zwischen einem Kritiker und einem Seiltänzer entdeckt zu haben — eine Selbst-

erkenntnis, um die ihn diejenigen berufenen Hüter der Kultur nicht zu beneiden brauchen, die von vornherein einen genügenden Weitblick besaßen, um den Zusammenbruch einer längst innerlich verfaulten, anrüchigen Musikästhetik des Augenblicks vorauszusehen. Es ist ganz und gar der moralischen Skrupellosigkeit unserer Zeit entsprechend, wenn ein an exponierter Stelle amtierender Musikkritiker schamlos genug den Selbstwiderspruch zum Prinzip erhebt, um damit die Mängel beruflicher Eignung zu verdecken und in verletzter Eitelkeit die erlittene Blamage vor den Augen der Öffentlichkeit zu verheimlichen.

„Es gibt nichts, woran man sich halten kann". Zu der Relativität des Kunstgeschehens tritt die Unmöglichkeit, tatkräftige Aufbauarbeit zu leisten, solange die Not der Zeit mehr und mehr die wirtschaftlichen Unterlagen des Musiklebens zerrüttet. Fast jede Stadt hat durch die Musik „etwas Festliches", verehrte Dusolina Giannini? Ach nein! Hinter dem „Festlichen" steht die bitterste Sorge um die Existenz des Musikers, stehen Hunger und Verzweiflung. Die Zahl der Konzertveranstaltungen in Berlin ist in diesem Winter um dreißig Prozent zurückgegangen, von den sechzigtausend deutschen Berufsmusikern sind vierzigtausend arbeitslos. Und während im Berliner „Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht" unter Leitung von Ministerialrat Kestenberg musiksoziologische Vorträge gehalten werden mit dem Ziel, „Musiksoziologie" zu einer selbständigen Wissenschaft zu stempeln, während Redner wie Dr. Böttcher, der Sekretär im Reichsverband deutscher Tonkünstler, und Prof. Paul Honigsheim das Wesen der Musiksoziologie und ihrer gesellschaftlichen Bindungen in weitschweifigen theoretischen Untersuchungen zu ergründen suchen, wartet die Zahl der vierzigtausend arbeitslosen Musiker darauf, daß endlich einmal wirklich etwas geschieht, was zur Linderung der unerhörten, noch nicht einmal auf ihrem Gipfelpunkt angelangten Wirtschaftsnot beitragen könnte. Von Theorien wird niemand satt, von sachlichen Untersuchungen kann man keinen notleidenden Musiker ernähren.

Es war ein erschütterndes Bild, als sich die „Städtische Oper" aufraffte, um ein Demonstrationskonzert an einem Sonntag Vormittag unter Mitwirkung von 160 arbeitslosen Orchestermusikern unter Leitung von Dr. Stiedry zu veranstalten. Da saßen diese abgehärmten Gestalten vor ihren Pulten — nicht einmal alle im Besitz eines vorschriftsmäßigen Anzuges — und bemühten sich erfolgreich, mit einer von der Not diktierten angespanntesten Aufmerksamkeit den Weisungen ihres Führers zu folgen. So ergab sich neben dem kulturellen Wert der Veranstaltung auch ein unerwartetes künstlerisches Resultat. Vom Dirigenten und Solisten abwärts bis zur Programmdruckerei hatten sich alle unentgeltlich zur Verfügung gestellt. Dieser lohnende Versuch läßt solange einen Vergleich mit dem bekannten „Tropfen auf den heißen Stein" zu, bis nicht auch alle anderen deutschen Städte diesem Beispiel gefolgt sind und ähnliche Hilfsaktionen für den Musikerstand energisch durchführen. Wenn überall Publikums-Interesse (die Städtische Oper war ausverkauft), Uneigennützigkeit der Unternehmer und künstlerische Vorzüge der Ausführung zusammentreffen, dann kann vielleicht einmal das Musikbild der städtischen Musikpflege wieder einen „festlichen" Charakter annehmen.

Ob wir es aber noch erleben werden?

## Randglossen zum Musikleben.

Von F. Stege, Berlin.

Es gibt allein in Süddeutschland nicht weniger als fünfundvierzig Orchester, deren Mitglieder ausschließlich — Handharmonika-Spieler sind. Allein in Reutlingen bestehen außer einem Harmonika-Orchester von 65 aktiven Mitgliedern neun teilweise recht stattliche Harmonika-Clubs. Man sollte diese Anfänge einer neuen Volksmusik-Bewegung nicht gering einschätzen, sind sie doch ein Ausdruck für den unveränderlichen Willen des Volkes zu eigener musikalischer Betätigung.

* * *

Das Schicksal der „proletarischen Musik". Was ist eigentlich von jenen Bestrebungen übrig geblieben, die der Arbeitermusik ein besonderes musikalisches Ausdrucks-

gebiet zuweisen wollten und eine parteipolitische Tendenzkunst propagierten? Man darf diesen Versuch getrost als mißglückt bezeichnen — trotz aller Preisausschreiben und Wettbewerbe um „Arbeiter-Sinfonien". Es ist merkwürdig still geworden, und selbst die lautesten Schreier haben offenbar einsehen gelernt, daß sie in eine Sackgasse geraten sind, die keinen Ausweg bietet. Das bei dem Preisausschreiben des „Sozialistischen Kulturbundes" ausgezeichnete „Divertimento" von Pillney konnte erst dann als „sozialistisch" gelten, als es nach der Komposition Zugaben von gesprochener Arbeiterdichtung erhielt. Und selbst die „Leipziger Volkszeitung" gibt in einem Aufsatz über „Musik und Arbeiterschaft" zu, daß nur Gesangskompositionen mit sozialistischen Texten den diesbezüglichen Anforderungen entsprechen können, wobei aber vor Übertreibungen gewarnt wird. „Es gibt keine wortlose politische Musik und wird sie wahrscheinlich nie geben." Es wird ab und zu weitere Versuche geben, um die Musik zu „entbürgerlichen". Aber zu einem Erfolg werden sie nicht führen. Und als Beispiel ist der Eindruck bezeichnend, den der Frankfurter Dirigent Hans Wilhelm Steinberg bei einem Konzert in Baku vor einem Völkergemisch von Russen, Türken, Persern, Georgiern, Armeniern usw. erzielte. Die Werke, die den größten Erfolg hatten, waren nicht etwa „proletarischen" Charakters, sondern — Beethoven, Weber, Richard Wagner. Die Beweiskraft liegt in der Unvoreingenommenheit eines ganz instinktiv urteilenden proletarischen Publikums. Man lasse doch endlich davon ab, durch Unterscheidungen von „bürgerlicher" und „proletarischer" Musik Tendenzen des Klassenkampfes in die Kunst hineinzutragen!

* * *

In Windischgräz, wo die Stadtväter die Benennung einer „Hugo-Wolf-Straße" ablehnten, wurde auch eine kleine Gedenkfeier der Wiener Sängerknaben vor dem Geburtshause Hugo Wolfs von den gleichen tschechoslowakischen Stadtvätern verboten. Glauben sie vielleicht, sie könnten das Andenken an den großen Liedmeister mit Gewalt aus dem Buch der Musikgeschichte streichen?

* * *

Zur Situation der Oper. Wenn auch in den letzten Jahren keine künstlerische Entscheidung auf dem Gebiet der Opernproduktion gefallen ist, so ist man inzwischen doch davon abgekommen, Mängel des Spielplans für den Rückgang des Opernbesuches verantwortlich zu machen. Auch der Hamburger Intendant Leopold Sachse bestritt kürzlich in einem Vortrag die Kunstkrise der Oper und schlug zur Behebung der Wirtschaftskrise ausgedehnte Auslandsgastspiele des gesamten Theater-Ensembles während dreier Monate im Jahre vor. Von anderer Seite wird in der Berliner „Börsenzeitung" das Problem des Serien-Spiels nach Art der Schauspielbühne aufgegriffen und eine Einschränkung des Repertoires auf zwei bis drei Werke in der Woche und fünfzehn bis zwanzig Werke im Gesamtrepertoire gefordert. (Man bedenke, daß Max Reinhardt mit seiner Inszenierung der „Fledermaus" hintereinander 300 ausverkaufte Vorstellungen erzielte!) Aber von ausschlaggebender Bedeutung bleibt stets die Mithilfe des Publikums. Hier müßte in Verbindung mit der Aufforderung zum Abonnement oder zum Beitritt in einen Opernverein eine tatkräftige künstlerische Werbung des Opernpersonals einsetzen nach dem Vorbild eines Konzertes von Solomitgliedern der Frankfurter Oper, das dem Verein „Opernhilfe" eine große Zahl neuer Interessenten aus einem bisher völlig theaterfremdem Kreise zuführte. Anregungen, die vielleicht der Beachtung wert sind.

* * *

Polyphonie als Zeitausdruck. Die Zahl derer, die hinter jeder stilistischen Eigenheit des kompositorischen Schaffens eine weltanschauliche Symbolik wittern, ist ständig im Steigen begriffen. Mit Vorliebe wird die Polyphonie bewußt gegen den harmonischen Musikstil des vorigen Jahrhunderts ausgespielt, und gern bezeichnet man den vielstimmigen Satz als Symbol für die „Idee der Gemeinschaft, des Einordnens einzelner, an sich selbständiger Charaktere in die Gesamtaufgabe" (Heinrich Hofer in einem Aufsatz „Musik und Weltanschau-

ung"). Es wäre aber traurig mit einer „Gemeinschaft" bestellt, deren Einzelglieder nicht auch untereinander ein „harmonisches" Gefüge bilden. Die „Idee der Gemeinschaft" bleibt solange ein unerreichbares Ideal, wie die einzelnen Stimmen eines polyphonen Gebildes sich durch Disharmonien hemmen und hindern und dadurch den Begriff der Gemeinschaft geradezu aufheben. Bedient sich also die „neue Polyphonie" nach Heinrich Hofer „gern der Freiheiten, die die Atonalität gebracht hat", so vernichtet sie ihr eigentliches Wesen und wird zu einem Ausdruck der Uneinigkeit und des Zerwürfnisses. Es muß im übrigen bedenklich stimmen, wenn polyphoner Stil nicht um des künstlerischen Wertes, sondern um der weltanschaulichen Tendenz willen gefördert wird. Damit sind wir nicht allzu weit von sowjetrussischer Kulturpolitik entfernt, die Joh. Seb. Bach nur deshalb gelten läßt, weil sich in seiner Polyphonie das demokratische Prinzip am deutlichsten verkörpere. Daß aber auch Bach nicht daran denkt, die „Individualität" aufzuheben, sondern in seiner Kontrapunktik zwischen dem „Führer" und den Begleitstimmen unterscheidet, scheint den übereifrigen Kultur-Aposteln allerdings entgangen zu sein.

* * *

Zum ersten Male ist es an Hand statistischen Materials möglich, einen einigermaßen zutreffenden Überlick über die wirtschaftliche Bedeutung des Rundfunks zu geben. Der Pressechef im Preußischen Staatsministerium, Ministerialrat Hans Goslar, veröffentlicht interessante Zahlen in der „Allgemeinen Musikzeitung". Seine Statistik umfaßt den Zeitraum des Jahres 1929 und läßt erkennen, daß sämtliche deutschen Sender über 439 festangestellte Orchestermitglieder verfügen, die insgesamt ein Jahresgehalt von fast $2\frac{1}{2}$ Millionen Mark beanspruchen. Hierzu kommen insgesamt 80 Chormitglieder mit 300 000 Mark im Jahre. Größer ist selbstverständlich die Zahl der vorübergehend am Mikrophon auftretenden Musiker und Sänger, die in Deutschland im Jahre 1929 rund 11 000 betrug. Wobei aber leider nicht festzustellen ist, wieviele unter diesen Künstlern im Verlauf eines Jahres infolge mehrmaligen Auftretens doppelt und mehrfach aufgeführt sind. Auch werden in den Geschäftsbüchern der Sendegesellschaften leider die Sänger nicht von den Rezitatoren und Schauspielern getrennt. Diese Zahlen sind nicht beweiskräftig genug, um die wirtschaftlichen Vorteile des Rundfunks gegen die statistisch nicht erfaßbaren Nachteile ausspielen zu können. Die Zahl der festangestellten Orchestermitglieder ist verschwindend gering im Vergleich zu denen, die ihren Erwerb im Konkurrenzkampf mit dem Radio verloren haben, z. B. in den vielen Lokalen, die ihre Kapellen durch einen Lautsprecher ersetzten. Die Zahl der beschäftigten, nicht angestellten Chormitglieder beträgt 9381 und ist um 340 höher als die Zahl der Instrumentalisten. Es ist von größter Wichtigkeit, daß bei künftigen Statistiken dieser Art eine sorgfältige Trennung der einzelnen künstlerischen Gattungen unter Angabe der Häufigkeit des Auftretens durchgeführt wird. Nur dann läßt es sich feststellen, ob die Rundfunkgesellschaften ihrer kulturellen Pflicht, möglichst weiteste Kreise zu Darbietungen heranzuziehen, gewissenhaft nachkommen.

## Buntes Allerlei.

Welche Dichter und Komponisten beherrschen den Rundfunk-Spielplan? Die statistische Abteilung der Reichsrundfunkgesellschaft hat für die Saison Oktober 1929 bis September 1930 Erhebungen darüber angestellt, welche literarischen und musikalischen Werke von den neun deutschen Sendegesellschaften bevorzugt werden. Die Ergebnisse zeigen, daß weitaus am häufigsten — nämlich nicht weniger als 54mal — Stücke von Jacques Offenbach aufgeführt wurden. Erst in großem Abstand (mit je 20 Aufführungen) folgen Operetten von Franz Lehár und Leo Fall. In der Oper hält Verdi mit 51 Aufführungen den Rekord. An zweiter Stelle erscheint Mozart (37mal), an dritter Richard Wagner (36mal). Dann folgen Puccini und Rossini mit je 16 Aufführungen. In der Abteilung Schauspiel kam Goethe nur auf 14 Aufführungen. Nicht viel weniger, nämlich je 12

Aufführungen, entfielen auf Schiller und Gerhart Hauptmann. Im einzelnen wurden folgende Werke bevorzugt: auf dem Gebiet der Oper: Rossinis „Barbier von Sevilla" (14mal) und Verdis „Maskenball" (12mal), unter den Operetten Millöckers „Bettelstudent" (10mal) und Johann Strauß' „Fledermaus" (8mal), im Schauspiel Goethes „Iphigenie" und „Götz von Berlichingen", Georg Kaisers „Juana", Shaws „Pygmalion" und „Schlachtenlenker", sowie Büchners „Wozzek" (je 3 Aufführungen).

## Scherzando.

Der Negerhäuptling Budibaba besucht auf einer Reise durch den afrikanischen Kontinent einen europäischen Laden, um seinen Stammesgenossen ein Grammophon nebst Schallplatten mitbringen zu können. „Haben Sie echte Neger-Aufnahmen?" — „Aber gewiß, mein Herr!" — „Afrikanische Originalmusik?" — „Afrikanische Originalmusik", sagt da der Verkäufer mit leichter Verlegenheit, „afrikanische Originalaufnahmen beziehen wir ausschließlich aus Berlin."

Ein sehr bekannter Kapellmeister, der nicht übermäßig von Kenntnissen beschwert ist und mehr für den Zuschauer als für das Orchester dirigiert, hat sich für ein Sinfoniekonzert angesagt. — „Was wird er denn dirigieren?" wird ein Orchestermitglied gefragt. „Ja, das wissen wir auch nicht. Aber auf jeden Fall spielen wir die dritte Sinfonie von Brahms."

Ein Korrepetitor der Berliner Staatsoper kommt bei einer Regiesitzung zu spät. „Ich bitte vielmals um Entschuldigung, meine Herren, aber der Auto-Omnibus war dauernd besetzt, und ein Korrepetitor hat ja bekanntlich keine Aussicht, vorwärts zu kommen!"

# Musikberichte und kleinere Mitteilungen.

### STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

*Bühnenwerke:*

Eduard Künneke: „Nadja", Oper (Kassel).
Italo Montemezzi: „Die Nacht der Zoraima" (Scala, Mailand).
Hans Renner: „Nächtlicher Besuch" (Gera).
Benno Bardi: „Der tolle Kapellmeister", heitere Oper (Königsberg).
L. Rozycki: „Die Teufelsmühle", kom. Oper (Posen).
Walter Braunfels: „Prinzessin Brambilla" in neuer Bearbeitung (Hannover).

*Konzertwerke:*

Rudolf Mengelberg: Violinkonzert mit Orchester (Rotterdam).
Georg Gerlach: Ouvertüre „Lichtsucher im Abendnebel" (Rundfunk Königsberg).
Joseph Reiter: „Goethe-Sinfonie" für Orchester, Männerchor und Orgel (Wien).
Hilding Rosenberg: Suite op. 31 (Basel).
Othmar Schoeck: „Wanderung im Gebirge", Liederzyklus (Winterthur).
Peter Maurice: „Persephone", Musik für Orch. (Aachen).
Nino Neidhardt: Dritte Sonate op. 56 für Viol. u. Kl. (Berlin).
James Simon: Konzert f. Klav. u. Orch. (Ostmarken-Rundfunk).
Felix Woyrsch: Vierte Sinfonie F-dur (Aachen).
Adolf Busch: „Vater unser" f. achtstimm. Chor (Leipzig).
Alfr. v. Beckerath: Fuge für gr. Orchester e-moll (Berlin).
Marc Lavry: Variationen über ein lettisches Volkslied f. Orch. (Berlin).
Rob. C. v. Gorrissen: „Osterkantate" f. gem. Chor, Sopransolo, Viol. u. Org. (Leipzig).
W. v. Baußnern: Präludium und Fuge c-moll f. Orgel (Leipzig).
Walter Rau: Chorfolge f. unbegl. Männerchor (Lehrergesangverein, Zwickau).

## MUSIKFESTE UND TAGUNGEN.

### MOZART-JUBILÄUMSFEIER IN SALZBURG.

Die jetzige Zeit ist nicht darnach angetan, um prunkvolle Feste zu gestatten, dennoch bildete der 175. Geburtstag Mozarts einen Anlaß, den gerade Salzburg nicht ungefeiert vorübergehen lassen durfte. Internationale Stiftung und Konservatorium Mozarteum, die im Herbst vergangenen Jahres auf ihr 50jähriges Bestehen zurückblickten, ließen es sich daran gelegen sein, in einem wenn

auch begrenzten Rahmen eine würdige Mozartfeier zustande zu bringen. Im Anschlusse daran gab es auch eine Gedenkfeier der beiden genannten Institute. Da die Aufführung einer Mozartoper in der Wintersaison auf große Schwierigkeiten stößt, da Salzburg keinen ständigen Opernbetrieb besitzt, begnügte man sich mit konzertanten Veranstaltungen im Konzertsaal und Kirche. Die Programme waren so angelegt, daß möglichst viele Seiten der universalen Kunst Mozarts zur Geltung gebracht werden konnten. Das Orchester-Festkonzert brachte die Ouvertüre zur „Entführung", die entzückende, frisch anmutige A-dur-Symphonie, stellte ein nicht zu geläufiges Klavierkonzert (K. V. 271, Esther Johnsson) neben das Doppelkonzert für Flöte und Harfe (Magda Baillou, Ilse Charlemont), berücksichtigte auch das vokale Schaffen, indem es drei Arien einbezog (gesungen von Cida Lau) und mit dem Ave verum und dem Bundeslied schloß. Die Solo- und Orchesterleistungen waren gut abgestimmt, so daß sich ein wohlgerundeter Eindruck ergab. Das Konservatorium feierte den Meister in einem gesonderten Schulkonzert. Hier hatten junge Eleven und Elevinnen Gelegenheit, recht ansehnliche Beweise ihrer Fortschritte zu geben. Ein Kammerkonzert Salzburger Künstler zeigte ebenfalls das Bestreben, den Alltagsprogrammen aus dem Wege zu gehen. Das Klavier-Bläserquintett, die Sonate für zwei Klaviere (von den Brüdern Heinz und Robert Scholz meisterhaft gespielt), die Musik für Glasharmonika (durch Celesta ersetzt), Bläser und Streicher und das Streichquintett in C-dur ermöglichten einen interessanten Rundgang durch Mozartsche Kammermusik, der in gedrängter Form doch vieles zu bringen vermochte. Am 27. Jänner vormittags begab man sich in das Geburtshaus Mozarts, um im intimsten, weihevollsten Rahmen eine kleine Gedenkstunde abzuhalten. Ansprachen des Präsidenten und Direktors des Mozarteums wurden durch Rundfunk verbreitet. Mozarts K. V. 1 ertönte auf dem Klavier, das den Meister in Wien bei seinen Konzerttriumphen begleitet hatte. Fr. K. Ginzkey rezitierte ein sinniges, selbstverfaßtes Mozartgedicht. Der Vortrag eines Divertimentos und die Absingung eines kleinen Schlußchors beendete diesen sinnigen Festakt. Domkapellmeister Joseph Meßner leitete die Feiern im Dom, bestehend aus einem vom Erzbischofe zelebrierten Hochamt mit einer sauber geputzten, festlichen Aufführung der Krönungsmesse, des Ave verum und der Motette Alma dei und einer Jugendandacht mit verschiedenen Einzelstücken aus des Meisters Kirchenwerken. Domchor, Dommusikverein und die bewährten Salzburger Solokräfte gaben unter der beschwingten Stabführung Meßners auch diesen Veranstaltungen festlichen Charakter. So schloß sich alles zu einer schönen, der Bedeutung des Anlasses würdigen Feier zusammen.

Dr. Roland Tenschert.

## KONZERT UND OPER.

Leipzig. Die beiden in den Dezember und Januar fallenden Sinfonie-Konzerte in der Alberthalle hatte an Stelle des erkrankten Ramin Dr. Alfred Szendrei mit teilweise geändertem Programm übernommen. Gabs im ersten Konzert Bekanntes: die mit rhythmischer Eindringlichkeit gestaltete Tragische Ouvertüre von Brahms, dessen Altrhapsodie und Regers „An die Hoffnung" — Eva Liebenberg als kühler, aber stimmlich schöner Alt — dazu Schuberts große C-dur, etwas grob, so hörte man im zweiten ausschließlich zeitgenössische Werke. Da war ein zu etwa 4/5 erledigtes, nur noch rhythmische Reflexbewegungen ausführendes Konzertino op. 27 von Křenek (Erstaufführung), der dieser seiner Schöpfung heute wohl selbst den Totenschein ausstellen dürfte, dann Richard Strauß' trotz delikater Klangspielereien teilweise mißverständlich instrumentierte Tanzsuite nach Themen von Couperin in unzulänglicher Ausführung (Probenmangel?), vor allem aber eine eigentümlich kahle und rauhe Sinfonie op. 105 von Sibelius (Erstaufführung), die an die abgründige Schwermut urweltlicher Gegenden erinnert. Bisweilen bricht ein warmes, weiches Licht durch: der Mensch mit seiner Liebe zu dieser weiten, monotonen Landschaft — eine echt nordische Heimatsinfonie! Zwei weitere Neuheiten waren Jaromir Weinbergers Ouvertüre zu einem Ritterspiel, eine Art Musikbilderbogen voll herzerfreuenden ursprünglichen Musikantenhumors, und Kodálys Marosszeker Tänze, die an Stelle von entscheidenden Einfällen mit ziemlich billigen Rhythmen und noch billigeren Lärmeffekten aufwarten. Pseudo-Nationalismus! Als sattelfester Cembalospieler bewährte sich Ernst Lazko (Strauß und Křenek). In zwei weiteren Konzerten dieser Reihe brachte der hier rasch beliebt gewordene Carl Schuricht ältere und neuere Werke. So einmal die von genialstem Feuer beseelte Kantate „Jno" des 80-jährigen Telemann, die auch Romain Rolland in seiner „Musikalischen Reise in die Vergangenheit" einer bewundernden Besprechung würdigt. Welch ein Phänomen ist auch das nahezu alle Musikrichtungen der damaligen Zeit einfangende Lebenswerk dieses gewiß nicht tiefen aber erstaunlich beweglichen Komponisten, den man in den Pro-

grammanmerkungen der „Mirag" als den Typus eines gewöhnlichen Musikhandwerkers abtun zu können glaubt. Lotte Leonard schien leider indisponiert, sodaß das virtuose Werk nicht einheitlich gelang. Die Wiedergabe von Vivaldis nicht sehr bedeutendem Concerto grosso „La primavera" litt unter aufdringlich dickem Streicherklang, entweder eine Schuld der Bearbeitung Molinaris oder des zu dieser älteren Musik keine eigentlichen Beziehungen habenden Schuricht. Zwischen diesen Werken und Regers Beethoven-Variationen op. 86 — sie stehen den Mozart-Variationen beträchtlich nach — rangierte, kurios genug, Hindemith's Orchesterkonzert op. 38. Der teils zynische, teils infantile Humor dieses Werkes scheint nun einmal Hindemith's eigentliche Domäne zu sein und in diesem Zusammenhang wirken die modernen Mittel auch überzeugend. Daß man auf diesem kleinen Territorium auf die Dauer aber nicht leben kann, hat der Vorstoß bzw. Rückstoß der jüngsten Musik längst bewiesen. — Die Tendenz zu überlangen Programmen wirkte sich in dem letzten 2½stündigen Konzert dahin aus, daß das Publikum teilweise murrend abzog. Sind solche englische Mastkuren wirklich nötig? Und dann gleich drei Impressionisten, nachdem man eine Haydn-Sinfonie — die selten gehörte Nr. 10, D-dur mit dem geheimnisvoll schönen, fast phantastischen Capriccio — und Mozarts Klavierkonzert C-dur K. V. Nr. 467 gehört hatte. Was sind das für Programme! Zeigt sich in Debussys „Nocturnes" (Nuages, Fêtes) besondere Naturauffassung, die in den „Fêtes" ins Orientalisch-Kultische gesteigert wird, noch in ihrer ganzen Reinheit, so wird dieser Impressionismus in Ravels, zwischen 1905 und 1911 entstandenen „Daphnis und Chloe, Sinfonische Fragmente" (Erstaufführung) bereits zu einem glühenden Klangrausch emporgepeitscht. Und zwar durch einen Fanatismus, der aus einer in ihrem Wesen zarten Kunstrichtung das Letzte herausholt und dadurch allzu aufdringliche, bisweilen abstoßende Wirkungen zeitigt. Manuel de Fallas „Nächte in spanischen Gärten, sinfonische Impressionen mit Klavier" (Erstaufführung) wirken mit ihrem betont nationalen Kolorit für mich zu äußerlich, als daß ich sie zu den bedeutenden Werken ihrer Gattung zu zählen vermöchte. Als Solistin entzückte Lubka Kolessa durch ihr sauberes, dabei blühendes Mozartspiel und Schurichts eminent musikalische, besonders auch rhythmisch fesselnde Gestaltung der einzelnen Werke — nur im ersten Satz der Haydn-Sinfonie fehlten zum Ausschwingen gewisser Steigerungen einige unmerkliche Ritardandi — läßt den Wunsch aussprechen, diesen Künstler dauernd an der Spitze dieser Konzerte zu sehen.

Ein wundervoll durchgeführtes Konzert an der neuen Karl Straube-Orgel im Grassimuseum gestaltete sich für Günther Ramin zu einer herzlichen Beifallskundgebung. Das gut zusammengestellte Programm mit Werken von Frescobaldi, Sweelinck, Pachelbel, Buxtehude, Bach und Händel gab Ramin Gelegenheit mittels der verschiedensten Registerkünste die einzigartige Plastik des neuen Instrumentes zur Geltung zu bringen. Das ist denn auch das nicht zu unterschätzende Positive dieser Orgelkonstruktion. Der Klang an sich verhält sich im einzelnen wie im Ganzen zu dem eines Instrumentes der klassischen Orgelbauer, etwa wie eine sehr kunstfertige Nachahmung zu einem Reinen, Naturgewachsenen, d. h. er wirkt irgendwie unecht. Woran das liegt, mögen die Orgelspezialisten entscheiden. Bei dem Händelschen Orgelkonzert wirkte das Collegium musicum der Universität sehr wacker mit. W. Weismann.

LEIPZIG. Motette in der Thomaskirche.

Freitag, 6. Febr.: Reger: Fantasie und Fuge über BACH (vorgetr. v. G. Ramin). — J. S. Bach: „Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf", Mot. f. 2 Ch. — J. S. Bach: „Fürchte dich nicht", Motette f. 2 Ch.

Freitag, 13. Febr.: F. Liszt: Variationen über den Basso Continuo der Kantate „Weinen, Klagen" und das Crucifixus der h-moll-Messe (vorgetr. v. Hans Heintze). — Adolf Busch: Aus dem „Vater Unser" f. 8st. Ch.

Freitag, 20. Febr.: J. S. Bach: Präludium und Fuge e-moll (vorgetr. v. G. Ramin). — J. S. Bach: „Jesu, meine Freude", Mot. f. 5st. Ch.

Freitag, 27. Febr.: Reger: Introduktion und Passacaglia f-moll (vorgetr. v. Hans Heintze). — A. Busch: „Vater Unser" f. 8st. Chor (Urauff.).

DRESDEN. Vesper in der Kreuzkirche.

Sonnabend, 14. Febr.: Georg Schumann: Passacaglia über BACH. — Brahms: Fest- und Gedenksprüche f. 8st. Chor. — Bruckner: Zwei Graduale.

Sonnabend, 21. Febr.: J. S. Bach: Passacaglia in c-moll. — J. S. Bach: „Die bittre Leidenszeit" f. 4st. Ch. — K. Thomas: Passionsmusik nach dem Evangelisten Markus für 4—8st. Ch. a capp.

Sonnabend, 28. Febr.: F. Liszt: Variationen über den Basso Continuo der Kantate „Weinen, Klagen" und des Crucifixus der h-moll-Messe. — K. Thomas: Passionsmusik nach dem Evangelisten Markus f. 4—8st. Ch. a cappella.

BRAUNSCHWEIG. Uraufführung: „Don Diego" von F. A. Scholz. Um dem längst gefühlten Bedürfnis nach einer guten, neuen komischen oder heiteren Volksoper abzuhelfen, entnahm der 1883 zu Lemberg geborene, in Wien als Dirigent wirkende Dichter-Komponist den Stoff einem spanischen Schelmenromane und formte ihn so, daß die durchsichtig klare Handlung, die gewählte Sprache mit glatten Reimen, gemütvollen, nie verletzendem Humor und Witz, geistreichen Vergleichen und scharfen Gegensätzen die Aufmerksamkeit des Hörers bis zum Schluß fesseln. Ein verarmter Edelmann, der mit einem an Leporello erinnernden Diener wie sein Landsmann Don Quichote mit dem tapferen Knappen Sancho Pansa nicht nur alle Gefahren, sondern auch den letzten Laib Brot teilt, wirbt um die Hand einer reichen Erbin, muß dabei aber einen gleichwertigen Nebenbuhler bekämpfen. Beide treffen sich im Hause der Angebeteten, schütten sich unbemerkt gegenseitig Schlafpulver in den Wein, zücken bei ausbrechendem Streit die Degen, sinken aber gleichzeitig kraftlos zu Boden und werden, um jeden Verdacht vorzubeugen, als scheintot aus dem Hause geschafft. Die Verwechslung beim Erwachen am nächsten Morgen und die Lösung des Knotens, nämlich der Eingang zweier glücklicher Paare nach harter Prüfung in die Pforten des ehelichen Paradieses, gemahnen stellenweise an die derbe Komik Shakespeares. Von dem Stoff, den Personen, Motiven, Verwickelungen und Steigerungen gilt Ben Akibas Wort: „Alles schon dagewesen!" Die ganze Art der Behandlung, das Mittel der Betäubung und deren zwerchfellerschütternde Wirkungen sind aber neu, eigenartig.

Der vorherrschend melodische Sprechgesang verdichtet sich nur im zweiten Akt zu geschlossenen Formen, die mit dem wiederholt auftretenden Bolero-Rhythmus als Lokalkolorit für das Vaterland der Hidalgos: „Es ist so süß, zu scherzen mit Liedern und mit Herzen" gelten können. Der Doppelchor im letzten Finale bekundet außergewöhnliche Formsicherheit und Chortechnik. Der Stil geht teilweise bis auf die Romantiker zurück, Empfindung und Geist verleugnen aber nie die Forderungen der Gegenwart und des gesunden, gemäßigten Fortschritts, in ihrer blutwarmen, leichtflüssigen Beweglichkeit wahren sie stets gesuchten Wohlklang. Der Schwerpunkt liegt im Orchester, das zwischen grellen Dissonanzen und weichlicher Rührseligkeit eine allerdings von mancherlei Anklängen nicht ganz freie, aber glückliche Mitte hält und mit seiner vornehmen Untermalung des Textes dem liebenswürdig-bescheidenen Werke eine besonders charakteristische Schutzmarke verleiht.

Oberspielleiter Max Haas und Kapellmeister Willi Gernik hatten die Aufführung mit sichtlicher Liebe vorbereitet, nach Auffassung und Wiedergabe alle Absichten des Meisters, der den letzten Proben beiwohnte, erfüllt. Die phantastischen Bühnenbilder Hans Fitzners paßten sich den Stimmungen aufs genaueste an. Hervorragende Leistungen boten Liesel Sturmfels, Kammersänger Alfred Paulus und Luitpold Ganther. Der stürmische Erfolg erreichte den Höhepunkt nach dem zweiten Akt, nach diesem wurde der Komponist vom vollbesetzten Hause zehnmal an die Rampe gerufen, am Schluß konnten auch die Führer mit den Hauptdarstellern an den gleichen Ehrungen teilnehmen. Ernst Stier.

COBURG. Ein Novum in dem hiesigen Konzertleben bedeutete es insofern, als der Coburger Lehrergesangverein zum erstenmal ein Männerchorkonzert in einem Gotteshaus, und zwar in der St. Morizkirche, veranstaltete. Der Chor sang mit peinlichster musikalischer Korrektheit und bester Phrasierung die fünfteilige Deutsche Kantate von Graener, dann von Franz Schubert Psalm 23 und die Hymne (mit Soloquartett), Trösterin Musik von Bruckner, als Schluß den Festlichen Hymnus „Licht muß wieder werden" von Otto Siegl. Prächtige Sologesänge waren „Gesänge an Gott" von Joseph Haas, eindrucksvollst gesungen von W. Bauer, Bariton des Landestheaters. Kirchenmusikdirektor Schammberger ergänzte das Programm mit einer „Fantasie für Orgel" von Günther Ramin, dem Regerschen „Benedictus" und einer Fuge von A. Bruckner. Dieses höchst interessante und das Gemüt sehr erbauende Programm hatte Musikdirektor Trommer zusammengestellt. Dr. Tr.

DESSAU. (Mozarts „Idomeneo" in neuer Bearbeitung.) Als erste der zur Feier von Mozarts 175. Geburtstag geschaffenen Bearbeitungen seiner genialen Jugendoper „Idomeneo" erlebte jetzt die Fassung des Dessauer Generalmusikdirektors Arthur Rother, eines ausgezeichneten Mozartkenners und -dirigenten, ihre erfolgreiche Uraufführung am Friedrich-Theater zu Dessau. Die besondere Bedeutung dieses für München geschriebenen Werkes liegt einmal in seinem Verhältnis zur Gattung der opera seria, die es krönend abschließt und mit den Errungenschaften Glucks und der französischen Oper zu verschmelzen sucht, dann aber auch in seinem Verhältnis zum Schaffen Mozarts selbst, der sich von dieser Jugendoper wesentlich bei seinem späteren Schaffen — „Don Giovanni" und „Zauberflöte"! (vgl. den Aufsatz von A. Heuß im Januarheft der „Zeitschr.

f. Musikwissenschaft") — anregen ließ. Die Rechtfertigung einer Neufassung, die die von der geradezu überquellenden Musikfülle verursachten musikdramatischen Schwächen des Werkes auszugleichen bemüht ist, ergibt sich aus des Meisters eigenen, grundlegenden Änderungsplänen, die aber leider nicht zur Ausführung kamen; der Bearbeiter kann sich aber auf eine wesentlich veränderte Partitur stützen, die Mozart für Wien schuf. Arthur Rother ging nun bei seiner Bearbeitung einen Mittelweg; während er bei einigen wichtigen Strichen und Umstellungen der Wiener Fassung folgt, macht er die Umgestaltung der Partie des Idamante zu einem Tenor mit all ihren Konsequenzen wieder rückgängig und übergibt die ehemalige Kastratenrolle der Altistin, streicht auch die große Schlußarie der Elektra nicht, sondern stellt sie vor das sogenannte Todesquartett. Mit der Straußschen Bearbeitung trifft sich Rother in der, allerdings bedeutend vorsichtigeren, Instrumentierung der stark zusammengestrichenen ehemaligen secco-Rezitative, eine Maßnahme, die sich trotz theoretischer Bedenken sehr zum Vorteil des Ganzen erweist; dagegen sieht er, im Gegensatz zu Strauß, von der Hinzunahme bzw. dem Hinzukomponieren partiturfremder Musik ab. Das hinreißende, durch harmonische Kühnheiten und die dramatische Wucht der Chöre bestechende Werk scheint durch diese Neufassung, die einen vollkommen geschlossenen Eindruck hinterläßt, für die deutsche Bühne endgültig wiedergewonnen; der günstige, von stürmischem Beifall belohnte Eindruck wurde durch die vom Intendanten Hanns Schulz-Dornburg hervorragend inszenierte und von Arthur Rother vorbildlich geleitete Aufführung noch verstärkt.

H. G. Bonte.

HAMBURG. (Deutsche Uraufführung „Küsse und Keile", komische Oper von Ricardo Pick-Mangiagalli, Text von Arrigo Boito.) Diese neue kleine Oper, die sich durch keinen gerade sehr ansprechenden Titel auszeichnet, scheint in Italien bisher kaum viel Beachtung gefunden zu haben; aber vielleicht ist doch auch sie als einer jener Versuche zu bewerten, mit denen man das Experiment, das die Oper von heute darstellt, neuen fruchtbaren Lösungen zuführen möchte. Und wenigstens von der musikalischen Seite her scheint sie zu recht erfreulichen Hoffnungen zu berechtigen. Die Bewegung in der modernen Musik ist ja heute unbedingt rückläufig; Vereinfachung und äußerste Beschränkung der Mittel ist das Ziel unserer jüngsten „Führenden", und ganz offensichtlich greift man bis auf die äußersten Ausgangspunkte unserer heutigen Musik zurück. Pick-Mangiagalli bringt da in erster Linie noch den großen Vorzug mit, den Mut und auch vor allem das Talent zu haben, über alles zunächst einmal das melodische Prinzip zu erheben, ohne deswegen einen Augenblick weniger modern zu sein, als es sich der Zeitgemäßheit nach ziemt, — immer freilich modern im besten Sinne. Wie er als Deutsch-Italiener die Vorzüge zweier Musikkulturen in sich aufgenommen hat, so ergibt sich hier jene erfreuliche Mischung, in der das gedankliche Schwergewicht der deutschen Musikeinflüsse jenem spezifisch italienischen Element der leichtfließenden melodischen Linie Halt gibt. Ist es auch nur erst eine Talentprobe, so doch eine erfreuliche. Und wie es anfangs noch ziemlich straußisch-eulenspiegelhaft in dieser Musik aufquirlt, so geht sie doch bald zu geschlossener Gestaltung mit dem Schwergewicht großangelegter Ensemble- und Quartettsätze und eingeflochtener lyrischer Szenen über, die starkes musikalisches Können verraten. Ein glücklicher gewählter Text müßte es noch weit stärker zum Fließen bringen, denn es deutet eigentlich weit eher auf Entfaltung als auf die Vereinfachung, die augenscheinlich auch in diesem Falle das Ziel ist. Handelt es sich hier doch um nichts weniger, als um eine Auferstehung der alten venezianischen Commedia dell' arte mit ihren stehenden Figuren, Colombine und Pierrot, Arlecchino und Pantalone, in denen sich das Leben und alles menschliche Treiben spiegelt. Die Handlung läuft auf das altbeliebte Motiv der italienischen Spieloper hinaus, — der um die Braut geprellte geizige Alte, der sein reiches Mündel hatte heiraten wollen. Arrigo Boito, bekanntlich selbst Opernkomponist und guter Kenner des Theaters, schrieb den Text, der allerdings für heutige Opernansprüche kaum ausreicht; eine Auferstehung der alten Commedia dell' arte wäre auch sicher ebensogut aus ihr selbst möglich, als mit modernen musikalischen Mitteln, die auf größere Aufgaben hinzuweisen scheinen. Der Erfolg war nicht viel mehr als freundlich, doch konnte der Komponist, dessen Bekanntschaft man immerhin gern begrüßt, sich mehrfach zeigen. Kapellmeister Werner Wolf hat das Werk ins Deutsche übertragen und seine musikalische Verwirklichung in seine bewährte Hand genommen. Hübsche Bühnenbilder — die abendliche venezianische Straßenszene in Schwarz-Weiß-Manier — hatte die Intendanz gestellt. Von Martina Wulfs, Wera Wicktors, Willy Freys gesanglichen, Josef Deglers, Julius Gutmanns und Paul Schwarz' schauspielerisch-heiteren Vorzügen unterstützt, kam eine recht hübsche Aufführung zustande.

B. Witt.

KARLSRUHE. Das Bad. Landestheater brachte nacheinander zwei Opern heraus, die sich musikalisch schlecht zusammen vertrugen. Kreneks „Leben des Orest", das man für „Jonny spielt auf"

eingetauscht hatte, fand geteilte Aufnahme, glatte Ablehnung wie Bemühen zum Verständnis. Für das Werk als Ganzes wird kaum jemand eintreten. Als gewaltiger musikalischer Synkretismus aufgefaßt, kann es hin und wieder genießbare Momente spenden. Die Aufführung unter Josef Krips ergab jedenfalls einen interessanten Abend. Aus den Jazzpartien müßte der Chor die Persiflage des breiten Volks sinnfälliger herausholen — ohne das wirken sie sinnlos. Ganz anders die „Zauberflöte", die als Gedächtnisfeier für Mozart mit großer Sorgfalt einstudiert war. Vielleicht unterstrich diese Wiedergabe das rein Musikalische zu einseitig; J. Krips müßte auch das Spielerische und Opernhistorische etwas mehr zu Recht kommen lassen. Eine der bisher gelungensten Aufführungen.

Auch die Hochschule für Musik feierte Mozart: Josef Peischer spielte vier Violinsonaten mit bekannter Eignung für Mozart. Sein Spiel war perlend, leicht und doch verinnerlicht. Leider entsprach seiner Art die pianistische Qualität der Partnerin am Flügel nicht. Wer Mozart öffentlich spielt, müßte wissen, daß er eine Verantwortung übernimmt. Eine künstlerische Überraschung brachte das 2. Konzert des Instrumentalvereins, das unter Theodor Munz in jahrelanger Arbeit zu sehr beachtlicher Stellung im Karlsruher Musikleben heraufgewachsen ist. Der jugendliche Cellist und Gambenspieler Folkmar Längin, von Chr. Döbereiner auf der Gambe geschult, erfreute mit der technisch wie musikalisch hervorragenden Wiedergabe zweier Werke von Carlo Stamitz und J. Haydn (Concerto; Divertimento). Schon in einem weihnachtlichen Kirchenkonzert hat Folkmar Längin mit seiner Kniegeige starke Anerkennung gefunden; hier lernten weiteste Kreise die Vorzüge des seltenen Instruments und die hochstehende Technik, den einfach edlen Ton des Solisten kennen, dem man schöne Zukunft prophezeien möchte. Auch die Solistin des 6. Sinfoniekonzerts im Landestheater, die Pianistin Luise Schatt-Eberts (Mannheim), fand reiche Zustimmung; sie galt in erster Linie dem guten Spiel, das die Mängel des „Konzertstückes" von Ferr. Busoni überhören ließ. Musikalisch höheren Genuß brachte Clemens v. Franckensteins Tanz-Suite op. 36, die das Orchester unter J. Krips in einer Reihe fein ziselierter Kabinettstückchen brillant herausbrachte.

Dr. K. Preisendanz.

KÖNIGSBERG. (Opern-Uraufführung. Benno Bardi: „Der tolle Kapellmeister.") Reinhard Keiser hat die deutsche Oper aus Wust und Nachahmerei zu einer ersten Blüte geführt. Der Abgott Hamburgs war Weibern und Wein nicht minder ergeben als der Musik, und es ist eigentlich verwunderlich, daß er als „toller Kapellmeister" nicht schon längst veropert worden ist, wie sein Kollege Schubert. Benno Bardi hat bei der derzeitigen Spielplannot schon einige Male erfolgreich mit alter Opernmusik spekuliert. Hier läßt er Keiser mit neuen Partituren nach Hamburg zurückkehren und dort am Herzen eines Ratstöchterleins hängen bleiben. Das sollte eine komische Oper werden, aber leider fehlt ihr musikdramatischer Aufbau und Steigerung. Ergötzlich sind Einzelheiten wie das bunte Treiben auf dem Gänsemarkt des ersten Aktes und das Theater im Theater am Schlusse, wo wir die stürmische Uraufführung einer Keiserschen Oper erleben. So stark die aneinandergereihten Perlen Keiserscher Musik auf uns wirken, so peinlich berührt uns die grobdrähtige und hilflose Art dieser Aneinanderreihung. Die Königsberger Oper bereitete dem Werke unter Leitung des Komponisten eine würdige Aufführung.

Erwin Kroll.

MÜNCHEN. (Uraufführung.) Jaromir Weinberger, der glückhafte Komponist des „Schwanda", hat in seiner neuesten Schöpfung „Die geliebte Stimme" die Folgerungen aus seinem sensationellen Bühnenerfolg zu ziehen versucht. Er verläßt nicht den Boden, daraus ihm so reiche Früchte sproßten, er siedelt auch dieses Werk im Erdreich der Volkstümlichkeit an. Böhmische, südslavische, mohammedanische Folklore, so weit das Auge blickt. Aus dem hübschen Roman von Robert Michel mit der jedes Musikantenherz zur Vertonung reizenden Szene, da ein junges Mädchen aus dem vielstimmigen Konzert der Dorfbewohner die eine, die geliebte Stimme des nie von Angesicht zu Angesicht gesehenen Liebhabers zu erlauschen sucht, hat der Komponist mit allzu großer Sorglosigkeit ein Libretto gefertigt, durch dessen Risse und Ritzen Langeweile bläst. Es gibt hier zwar eine Menge von Ensembles, Chören und Tänzen, allein sie stehen fundamentlos auf dramatisch äußerst schwankem Boden. Die Oper zeigt Längen, gefährliche Längen, und sie hat vom Beispiel großer Meister nicht gelernt, sich essen zu lassen, wenn sie am besten schmeckt. Sie zwingt, mit einer gewissen Maßlosigkeit im Folkloristischen, zu einer Übersättigung an einem zu süßlichen Schaumwolken geschlagenen Chroma, sie sät durch deren überreiche Anwendung beinahe Haß gegen Harfe und Celesta, sie erregt Kopfschütteln durch die Wahllosigkeit ihrer Mittel, die zuweilen ihre direkte Abkunft vom Salonideal nicht verleugnen können. Man spürt, wie sehr Weinberger diesmal von außen her an sein Werk herangetreten ist: alles erscheint aufkoloriert, die orientalisierende Melismatik, die fatale Neigung zum Psalmodieren, das Gefühlsgesäusel der hohen Streicher. Ohne Zweifel hat der Komponist seine eigene Art bedenklich

übersteigert; welche Hypertrophie des Ausdrucks herrscht etwa in der überladenen, zu falscher Glut erhitzten Orchestersprache, wieviel künstliche Fremdartigkeit in den Gesangsstimmen. Eine Volksoper? — Nein, dazu hätte eine einfachere, zu Herzen gehendere Formel gefunden werden müssen, wenn auch die süßen Trauben aus diesem Weinberger dem Gaumen der Masse vielleicht munden werden. Im übrigen stehen unzweifelhaft auch ein paar schöne, echt opernmäßige Dinge in dieser Partitur, die immerhin das Werk eines bedeutenden Könners und Kenners (der Publikumsinstinkte) ist. — Die Münchener Staatsoper hatte sich mit voller Hingabe auf diesen neuen Weinberger geworfen. Kurt Barré gestaltete die etwas unklaren szenischen Vorstellungen des Komponisten zu farbenreichen Bühnenvisionen, Hans Knappertsbusch als Dirigent ging mit großem Eifer ins Zeug. Elisabeth Feuge in der Hauptrolle ließ alle Anmut, Süße und Klangseligkeit ihres zauberhaften Soprans spielen, desgleichen wußte ihr Partner Fritz Krauß mit tenoralem Glanz und starker Ausdruckskraft das Ohr des Zuhörers zu bestechen. Dank solchen Helfern wurde aus der Uraufführung ein unwidersprochener Publikumserfolg, der den Komponisten zu ungezählten Malen vor den Vorhang verlangte.

Dr. Wilhelm Zentner.

NÜRNBERG. Die Eröffnung der diesjährigen Spielzeit stand im Zeichen des Jubiläums des Nürnberger Opernhauses, welches das Ereignis seines 25jährigen Bestehens zum Anlaß nahm, um in einer groß angelegten Festwoche beste Kunst im wahrsten Sinne des Wortes zu spenden. „Don Juan“, „Fliegender Holländer“ und die von dem Münchener Staatskapellmeister Röhr wiedererweckte „Angelina“ Rossinis standen im Mittelpunkt. — Da der bisher geleistete Zuschuß von 1,7 Millionen den Stadtvätern angesichts der schwierigen Finanzlage der Stadt nicht weiter tragbar erschien, wurden Maßnahmen besprochen, um die Zuschüsse einzuschränken. Unter Abstreichung einer halben Million soll versucht werden, das Theater in seinen drei Gattungen, Oper, Operette und Schauspiel zu halten. Freilich fallen diesen Sparmaßnahmen eine Reihe von Künstlern zum Opfer, nimmt man die 23 gekündigten Orchestermusiker, 20 Choristen und technisches Personal samt einigen Solisten, so werden mit Ablauf der Spielzeit rund 60 Mann des Nürnberger Theaterbetriebes überflüssig. Unter diesen tief einschneidenden Beratungen um die Zukunft des Theaters hatte naturgemäß auch der Spielplan zu leiden. So mußte der vorgesehene „Fürst Igor“ vorläufig zurückgestellt werden und auch „Turandot“ konnte infolge der hohen Tantièmenforderungen nicht aufgeführt werden. Man spielte statt dessen „Zauberflöte“, studierte für Nürnberg erstmalig Verdis gewaltigen „Simone Boccanegra“, nahm Dohnanys herrliche Spieloper „Der Tenor“ wieder auf und konnte mit „Orpheus und Euridice“ von Gluck und Donizettis alter „Lucia von Lammermoor“ Erfolge buchen. Es ist für Nürnberg mit seiner vorwiegenden Industriebevölkerung immerhin ein beachtliches Zeichen, daß der Besuch der städtischen Theater zunimmt und neben der erstaunlichen Tatsache einer Abonnementsverdoppelung auch der Tageskartenverkauf im Steigen ist. Für die Meisterwerke deutscher Musik bleibt eben doch das Interesse wach, denn Wagners Werke erfreuen sich gerade in Nürnberg stärkster Sympathien, zumal wenn eine Larsen-Todsen die Verkörperung der Hauptpartien übernimmt.

Auch die Konzerte sind verhältnismäßig gut besucht. Da ist zunächst ebenfalls eines Jubiläums zu gedenken. Der Nürnberger Madrigalchor und Kammerorchester konnte die Feier seines 10jährigen Jubiläums begehen. Gewiß eine kurze Spanne Zeit, die vielleicht Zweifel an der Berechtigung eines solchen Jubiläums aufkommen lassen könnte. Wer aber die Arbeit Otto Döbereiners kennt, wird zugeben, daß dieses Unternehmen zu einer besonderen Jubelfeier allen Grund hatte. In mehr denn 100 Konzerten hat Döbereiner deutsche Vokal- und Instrumentalmusik hinausgetragen in die Lande. Besonders in kleineren Städten ohne eigentliche bodenständige Musikkultur haben Chor und Orchester Verständnis für Bach und seine Vorgänger wachgerufen und daß Armin Knab in Otto Döbereiner stets einen besonders liebevollen Förderer und Interpreten gefunden hat, das weiß der Nürnberger Musikfreund am besten. Wertvollste Kulturarbeit wird hier in selbstlosester Weise geleistet, die es wert ist, auch einmal öffentlich besonders hervorgehoben zu werden. Von den Nürnberger Vereinskonzerten erfreut sich der Philharmonische Verein in seinen großen Konzerten nach wie vor besonderer Anziehungskraft. Das Ereignis vor Weihnachten bedeutete Igor Strawinsky, welcher sein 1929 komponiertes Capriccio am Flügel spielte, ein Werk, das ob seiner interessanten rhythmischen Gestaltung und durchaus klavieristischen Empfindung viel Anklang fand und naturgemäß in seinem Schöpfer den besten Interpreten hatte. Herm. Wunsch durfte bei einem Konzert des Lehrergesangvereins unter Fritz Binders Leitung den Dank für seine erfolgreiche Messe entgegennehmen. Das Werk erlebte hier seine Uraufführung, tatsächlich ein Werk voll stärkster Erfindungskraft, gute Gebrauchsmusik, die hoffentlich recht oft erklingen wird. Der Privatmusikverein läßt sich die Pflege bester Kammermusik angelegen sein und verpflichtet

zu seinen stets ausverkauften Konzerten nur erlesene Kräfte. Faust's Verdammung von Hektor Berlioz konnte dem Verein für klassischen Chorgesang unter Karl Demmers Leitung einen vollen Saal bringen. Die städtischen Sinfoniekonzerte pflegen gute klassische Musik und wagen gelegentlich auch einmal eine Uraufführung, wie den gut instrumentierten und duftigen Elfentanz von Carl Rorich. Der Nürnberger Kammerchor unter Waldemar Klinks Leitung nimmt sich wie der Eschechor älterer und neuerer Vokalmusik liebevoll an und bringt zuweilen beachtliche Erst- und Uraufführungen nach Nürnberg, wie Chöre von Hermann Erpf, Hans Gebhardt oder dem jungen Bamberger Komponisten Karl Schäfer. Markus Rümmelein setzt sich noch immer eifrig für junge talentierte Tonsetzer ein, um sie in seinen „intimen Kunstabenden der Musik" der Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Dr. Fritz Jahn.

REGENSBURG. Der junge Münchener Organist Karl August von Kotzebue veranstaltete in der Neupfarrkirche unter Mitwirkung von Frieda Weber (Sopran) und Konzertmeister Theo Rebholz (Violine) eine „Musikalische Feierstunde", die recht guten Besuch aufwies. Das reichhaltige Programm enthielt außer Werken von Bach, Händel, Schütz und Hugo Wolf auch neuere Kompositionen von Walter v. Courvoisier-München, Joseph Meßner-Salzburg und Joseph Renner-Regensburg. Der junge, aufstrebende Künstler zeigte beim Vortrage der zum Teil schwierigen Orgelwerke ein sehr beachtenswertes Können und hervorragende Musikalität. Durch geschickte Registrierung verstand er es, das Charakteristische der verschiedenen Stilarten in geschmackvoller Weise wiederzugeben, ohne dabei in den Fehler der Übertreibung zu verfallen. Die Sopranistin erfreute bei Wiedergabe der Gesänge durch ein sehr sympathisches Organ und seelenvollen, technisch reifen Vortrag und auch Konzertmeister Rebholz verdient alle Anerkennung für seine warme, ausdrucksvolle Tongebung, welche besonders bei der Sonate von Händel und der Canzone von Renner bestens zur Geltung kam. Sephner.

WEIMAR. „Andromeda" — eine reichsdeutsche Uraufführung am 10. März 1931. Pierre Maurice, ein Schweizer, hatte 1913 schon Weimar eine Uraufführung seines „Lanval" zu verdanken. Die „Andromeda" selbst ging in Basel 1924 über die Bretter. Das Textbuch von Madeleine Maurice, in hervorragender Weise verdeutscht durch Hanns v. Gumppenberg, versetzt in das klassische Hellas, in jene Zeit, da die Muse der Malerei die Führung hatte. Es ist schlechterdings unmöglich, ein Geschehnis, das im Rhythmus einer klassischen Epoche schwingt, durch eine Musik zu untermalen, die in den Vorbildern von Lavignac und Massenet wurzelt. Der Komponist wird das selbst gefühlt haben. So vornehm und ernst sein Stil ist, so poetisch und warmblütig die tonale Farbenskala gehandhabt wird, so meisterlich die Instrumentation ihre Fäden spinnt: der geniale Schwung will nicht recht sich einstellen. Am deutlichsten tritt das in dem an und für sich hervorragend aufgebauten dritten Akt zutage. Hier, auf dem Höhepunkte der Handlung, sind prächtige Ansätze zu einer gigantischen dramatischen Linienführung in der Musik zu erkennen; sie bleiben aber stecken in der formalen Gebundenheit und wirken dadurch — ohne daß es beabsichtigt war — epigonal. Einen Schuß mehr vom Blute eines Debussy hätte nichts schaden können! Für den aber, der freudigen Herzens musiziert, ist das, was Maurice schreibt, „echte Musik" im wahrsten und besten Sinne dieses Begriffs. Die Anhänger des heute so beliebten „linearen Kontrapunktes" und der neuen Sachlichkeit (spr. amusische Verirrung) werden allerdings nicht auf ihre Kosten gekommen sein. — Unsere Uraufführung brachte dem schönen Werk einen starken Achtungserfolg. Der anwesende Komponist wurde am Schlusse vom stark besetzten Hause stürmisch und herzlich gefeiert. Die Spielleitung unseres Generalintendanten Dr. F. Ulbrich gab der an sich etwas langatmigen Handlung gerade an den Stellen den belebenden Schwung, an denen der Pulsschlag der Entwicklung stockend zu werden drohte. Ernst Prätorius formte unter seiner sicheren Stabführung die Staatskapelle zu einem einzigen Instrument. Da die Stärke des Werkes einzig in der orchestralen Durchdringung der schwerflüssigen Handlung zu suchen ist, so bedeutet die Leistung unsrer Staatskapelle an diesem Abend gemeinhin den Wertexponent des Gesamteindruckes. Alf Björn hatte Bühnenbilder von solchem Zauber geschaffen, daß auch das Auge in Harmonie und Wohlgestaltung baden konnte. Grete Welz gab die beste Darstellung des Abends mit einer „Doris", wie sie sich der Schöpfer dieser Partie nur wünschen mußte. Karl Heerdegen war trotz einer stimmlichen Indisposition ein ganz famoser „Parrhasius"; besonders im dritten Akt ging er aus sich heraus und sang und spielte glänzend. Der „Nikias" von W. Favre erschien mir etwas zu farblos im Spiel, wenngleich der Sänger auf der Höhe war. Der Gesamteindruck dieser Uraufführung war jedenfalls ein recht guter und kann dem wertvollen Werk für seine weitere Verbreitung nur nützlich sein. Unserem Nationaltheater hat er vor einer Kunstgemeinde aus dem ganzen Reich sicher nur Ehre gemacht. E. A. Molnar.

WUPPERTAL (ELBERFELD). *Sweelinck-Suite* von *Wolfgang Fortner*. (Uraufführung im 1. Sinfoniekonzert des Städtischen Orchesters.) Der Komponist gibt in der Vorrede zu der Partitur selbst Sinn und Zweck des neuen Werkes an: „Zweck dieser Bearbeitung zu einer Orchestersuite ist in erster Linie, einen Beitrag zu liefern zur Gestaltung eines neuen Orchesterklangideals. Bei der instrumentalen Neugestaltung eines schon gegebenen Materials konnte der neue Klangwille klarer formuliert werden als bei einer „Neu-Komposition", bei der der ideelle Gehalt und seine Gestaltung im Mittelpunkte des Interesses steht. Sweelincks Musik wurde gewählt, weil unser modernes Ohr sie noch als klanglich unbelastet erlebt und sie in ihrer Spielfreudigkeit der neuen Musik nahe steht. Außerdem verträgt es die Struktur dieser Musik, daß sie melodisch, harmonisch und vor allem rhythmisch erweitert wird, da ihre Fixierung in Noten nur als Anweisung, nicht als endgültig verstanden werden will."

Es ist nicht der erste Versuch Wolfg. Fortners, alte Musik im modernen Klangbilde vorzuführen: vor etwa Jahresfrist wurde das Experiment mit den „Marianischen Antiphonen" gemacht. Zur Ausführung der neuen Idee müssen zum Teil Instrumente der Jazzband helfen. So tritt das Saxophon an Stelle der ersten Violine. Der instrumentale Klang wird wesentlich außer Alt- und Tenor-Saxophon gebildet durch zwei Trompeten in C, Fagotte, Pauken, Bratschen, Violoncelli und Kontrabässe. Es liegt auf der Hand, daß ein an klassischen, romantischen Orchesterklang gewöhntes Ohr sich völlig anders einzustellen hat. Da W. Fortner das musikalische Rüstzeug meisterhaft beherrscht, entstehen aus der wundervollen Vorlage Sweelinckscher Themen verblüffende, blühende Klangbilder, meist polyphon gestaltet, belebt durch oft wechselnden, modernen Rhythmus und mannigfaltigste dynamische Schattierung. Die abwechslungsreichen, trefflich ausgeführten Variationen über das Volksliedthema „Est-ce Mars?" stellen den glanzvollen Höhepunkt des originellen neuen Werkes dar, das bei seiner Elberfelder Uraufführung einen unbestritten großen Erfolg hatte. Ob W. Fortner durch seine Sweelinck-Suite unserer Kunst neue, verheißungsvolle Wege gewiesen hat, bleibt zunächst abzuwarten.

H. Oehlerking.

ZITTAU — REICHENBERG i. B, Die Stilumbildung der letzten dreißig Jahre ist an der Provinz im allgemeinen *spurlos vorübergegangen*. Und Zähigkeit und Beharrlichkeit ohnegleichen haben Jahr für Jahr mühevoll zu arbeiten, um Unfähigkeit und Übelwollen, Unsachlichkeit und falsche Maßstabsgrundlagen bei Lokalkritik und Publikum allmählich zu beseitigen und den Weg zu unbefangenem Hören und Erleben frei zu machen. Wie von geheimer Kraft getrieben, wagten sich im vergangenen Winter in Zittau die beiden führenden Gesangvereine, „Orpheus" (Gem. Chor) und Lehrergesangverein (Männerchor), dazu Gesangverein „Arion" und Konzertverein an die Wiedergabe zeitgenössischer und nachromantischer Werke aus diesem Jahrhundert. Durch entsprechende Einführungsaufsätze in der Lokalpresse, die mit den Dirigenten zusammenarbeitete, wurde die Entschlußkraft unterstützt und so der Erfolg vorbereitet, daß ein großer Teil der Hörer Willen und Maßstab mitbrachte und den Werken mit einer gewissen Befriedigung gerecht zu werden vermochte.

„Orpheus" bot unter O. *Schneider* (dem neuen Kirchenmusikdirektor von Zittau) den 137. Psalm von Thomas und zwei Rilke-Chöre (Ritter und Knabe) von Karl Marx, der Lehrergesangverein unter Professor H. *Wagner*-Reichenberg u. a. Sachsses „Serenade" auf Worte von Morgenstern für dreistimmigen Männerchor, Solosopran und vier Holzblasinstrumente. „Arion" sang den „Japanischen Liederzyklus" von Lendvai für dreistimmigen Frauenchor unter B. *Arlt*, wobei vor allem die prächtigen Altstimmen sich auszeichneten. Die drei Vereine hatten ernsteste Arbeit geleistet und sich die Werke völlig zu eigen gemacht. Die Hörerschaft ging, zunächst zögernd, mit und erkannte vor allem die Leistungen, dann aber auch die Werke an. — Die Dresdener Staatskapelle spielte u. a. Brandt Buys' Suite im Alten Stil in Kammerbesetzung und Zilchers Suite über „Der Widerspenstigen Zähmung". So wurde auch hier die Brücke zu der Problematik der zeitgenössischen Musik geschlagen, ohne daß damit die Hörer vor so fremdartige Werke gestellt wurden, wie die Gesangvereine sie boten..

Aus dem reichen Musikerleben der Nachbarstadt *Reichenberg* i. B. ist als besonderes Ereignis das große Konzert des Lehrergesangvereins „Silcher" herauszugreifen, das unter dem zweiten Dirigenten O. *Feix* Bruckners „Te Deum" und Regers „100. Psalm" brachte. Das sehr tüchtige Städtische Orchester, verstärkt durch Herren des Gablonzer Stadtorchesters, übertraf sich selbst. Leider litt aber der Psalm darunter, daß offenbar zu kurz und zu überhetzt geprobt worden war. Der sonst so leistungsfähige Chor, der dem „Te Deum" voll gerecht wurde, klang unsicher und stellenweise matt. Das Orchester rettete in Kraft und Glanz den Gesamteindruck.

## AUSLAND.

PRAG. Hier gelangte am Deutschen Theater Manfred Gurlitts Oper „Soldaten" zur erfolgreichen Erstaufführung. Für die Neufassung der Oper war ihre Prager Aufführung eigentlich eine Uraufführung. Um den die Zusammenhänge des Werkes störenden häufigen Szenenwechsel der vierundzwanzig Bühnenbilder der Oper abzuschwächen, hat der Komponist nämlich nach den Erfahrungen der Düsseldorfer Uraufführung verbindende sinfonische Zwischenspiele nachkomponiert, die — musikalisch genommen — überleitenden, vorbereitenden, rückbetrachtenden und vor allem den szenischen Umbau bemäntelnden Charakter haben. Der Effekt dieser Zwischenspiele aber ist kein anderer, als daß sich das Warten auf die Fortsetzung der Bühnengeschehnisse jetzt mit Musikbegleitung eher ertragen läßt als früher ohne Musik. Der dramatische Zusammenhalt der Handlung und Musik ist nicht gefestigt oder verbessert worden. Die Oper wirkte auch in Prag trotz ihrer neuen Fassung als eine der inneren Zusammenhänge entbehrende bloße Aneinanderreihung improvisationsartiger, skizzenhafter Einzelszenen. Diese selbst sind mehr stilgegensätzlich als stileinheitlich: einzelne dramatisch überzeugend im „Wozzek"-Sinne Alban Bergs, andere lyrisch-konservativ à la Richard Strauß, wieder andere sogar von gefährlich banaler Haltung nach dem Rezepte Kurt Weills. Im übrigen gelten über diese Oper die anläßlich ihrer Düsseldorfer Uraufführung in dieser Zeitschrift veröffentlichten kritischen Betrachtungen. Die Prager Aufführung der Oper unter der rhythmisch straffen Stabführung Prof. Georg Szélls hatte beachtliches künstlerisches Niveau. Unter den Solisten ragten Frl. Rohne, Frau Merker und Herr Hagen hervor. Der anwesende Komponist konnte sich wiederholt für Beifall bedanken.

Im dritten Philharmonischen Konzerte des deutschen Theaterorchesters gelangte unter Leitung Georg Szélls das Konzert für Viola d'amore von Paul Hindemith, vom Komponisten selbst gespielt, zur Erstaufführung. Ein Werk, das sich durch schöne formale Gestaltung empfiehlt, dessen Invention aber unbedeutend ist.

Das Prager Tschechische Nationaltheater wartete mit einer ausgezeichneten Aufführung der wiederentdeckten Oper „Don Carlos" von Giuseppe Verdi auf und überraschte mit einer neuen, stil- und stimmungsvollen Bühnenmusik zu Shakespeares „Kaufmann von Venedig", die der jüngste Kapellmeister dieses Theaters, der aus einer Prager deutschen Künstlerfamilie stammende Rudolf Maria Mandée, komponierte und in der dem originellen Regiegedanken Rechnung getragen wird, das Drama Shakespeares als Fastnachtsstück zu geben, also im Rahmen des Karnevals und der zu ihm gehörigen Musik. Janetschek.

SALZBURG. Das Salzburger Konzertleben hat in diesen Jahren eine deutliche Krise durchzumachen. Was noch die wirtschaftliche Not an interessiertem Publikum unberührt läßt, zieht der Rundfunk mehr und mehr an sich, dem vor kurzem ein eigener Salzburger Sender errichtet wurde. Das mangelnde Interesse an Solistenabenden hat zur Folge, daß immer weniger Künstler es wagen, das Risiko eines eigenen Konzerts auf sich zu nehmen. Wenn man bedenkt, daß ein Liederabend von Marya Freund, der seinem künstlerischen Erfolge nach glänzend verlief, im kleinen Konzertsaale noch merkliche Lücken ließ, so kann man begreifen, daß geringere Größen nur mit Anwendung reichlicher Wattierung ein Publikum finden. Besonders unter Amerikanern gibt es noch solche, die sich durch so trübe Aussichten nicht schrecken lassen und sich mit Freikartenpublikum begnügen. So konnte man den übrigens durchaus geschmackvollen Pianisten Artur Shattuk hören, der es mit alter Musik von Byrd bis Bach versuchte. Molly Byrne mit ihrer wenig empfindungstiefen, vogelhaften Stimme zeigte wohl technische Schulung, aber zu wenig gefühlsmäßiges Erfassen. Die Salzburger Sängerin Fried Thiede brachte sich nach längerer Pause wieder mit einem recht fein zusammengestellten Programm in Erinnerung. — Bei dem Orchesterkonzert-Abonnement unter Leitung Dr. Bernhard Paumgartners sah man sich zu einem Abstrich von zwei Konzerten gegen früher gezwungen. Moderne Musik jeder Richtung wird ängstlich gemieden. Aus dieser Not eine Tugend machend, brachte man einen Abend alter Meister. Von Johann Kaspar Kerll bis Joseph Haydn erstreckte sich die stattliche Reihe, die zeigte, wie lebendig sich noch die Meisterwerke vergangener Jahrhunderte erhalten haben. Brahms und Bruckner war das zweite der bisher absolvierten Konzerte gewidmet. An außerordentlichen Veranstaltungen dieser Art ist ein Orchesterabend zu erwähnen, der unter der Leitung Ruth Kempers stand. Dirigiertechnik und Musikalität sind der jungen, talentvollen Künstlerin nicht abzusprechen. Wiederholt hörte man die Pianistin Esther Johnsson, eine geschmackvolle und fleißige Dame, der man eine günstige Entwicklung voraussagen kann. Die Abonnementskonzerte der Kammermusikvereinigung und die Trioabende ergaben ein ähnliches Bild wie in den letzten Jahren: Mozart, Beethoven, Schubert, Dvořák, Brahms, Reger, das eine oder andere Werk gemäßigter Moderne. Ein Streichquartett von Ernst Dohnanyi,

ein Kammerliederzyklus von Robert Keldorfer waren hier neu. Die letztgenannte Kompoſition erweckt mehr Hoffnung, als ſie ſchon Erfüllung bringt (Mezzoſopranſolo: Maria Keldorfer-Gehmacher). Zu Gaſte erſchien im Rahmen dieſer Konzerte das Anita Aſt-Quartett aus Wien, das durch ſeine muſikantiſche, zugreifende Art des Spiels das Publikum zu feſſeln verſtand. — Im Dom fand die Uraufführung eines Requiems von Richard Düringer nach Worten Kurt Rotters ſtatt. Die Verwendung des in der Kirche ungewohnten Saxophons ſtörte nicht weiter, da es nicht im Sinne der Jazzmuſik Verwendung fand. Von größeren Choraufführungen ſeien noch Fritz Volbachs „König Laurins Roſengarten" (Salzburger Männergeſangverein) und Joſeph Rheinbergers „Stern von Bethlehem" (Salzburger Liedertafel und Damenſingverein Hummel) genannt. Ein Abend der „Wiener Sängerknaben" ließ nicht voll die künſtleriſche Serioſität erkennen, die man von dieſer Vereinigung zu verlangen gewohnt iſt. — Trotz der ſchlechten Zeiten erfreuen ſich die gelegentlich im Feſtſpielhauſe gebotenen Opernaufführungen guten Zuſpruchs. Einige zugkräftige Sänger müſſen über gewiſſe Mängel, die über die Art eines ſolchen „fliegenden" Betriebes ſchwer zu umgehen ſind, hinwegtäuſchen. Schließlich erwirbt man ſich hier in der improviſatoriſchen Vorbereitung eine gewiſſe Übung, die über manche Klippe glücklich hinweghilft. Die Segnungen einer gediegenen Enſemblekunſt darf man ſich davon natürlich nicht erwarten. Dr. Roland Tenſchert.

## MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Das Schweizeriſche Tonkünſtlerfeſt 1931, das in Solothurn im Zuſammenhang mit der Jahrhundertfeier des dortigen Cäcilienvereins in beſonders feſtlichem Rahmen abgehalten wird, findet vom 1.—4. Mai ſtatt. Orcheſter- und Kammerkonzerte ſowie große Choraufführungen werden einen Einblick in das zeitgenöſſiſche Schaffen ſchweizeriſcher Komponiſten vermitteln. Das Programm der Orcheſterkonzerte umfaßt folgende Werke: V. Andreae „Li Tai Pe" — Geſänge für Tenor und Orcheſter, W. Geiſer Violinkonzert, H. Haug Ouvertüre zu „Don Juan in der Fremde", W. Lang Bulgariſche Volksweiſen, A. Marescotti Ouverture comique, P. Maurice Mélodies avec Orchestre, A. Möſchinger Klavierkonzert, R. Moſer Passacaglia für Orgel, Concerto grosso für Streichorcheſter. Ein Kammerkonzert bietet Kompoſitionen von C. Beck (Herbſtgeſänge), G. Doret (Klavierquintett), A. Mottu (Pièces liturgiques pour orgue) H. Peſtalozzi (Lieder), L. Piantoni (Pastorale à Rondo für Fagott und Klavier). Die Feſtkonzerte des Cäcilienvereins bringen zwei große Uraufführungen: A. Honeggers neueſtes Werk „Cris du Monde" (Text von René Bizet) für Chor, Soli und Orcheſter (dem Cäcilienverein der Stadt Solothurn zur Feier ſeines 100jährigen Beſtehens gewidmet), ſowie R. Flurys Meſſe in d-Moll für Chor, Soli, Orcheſter und Orgel. — Die muſikaliſche Leitung ſämtlicher Veranſtaltungen iſt Dr. Erich Schild übertragen. Als Soliſten wirken hervorragende Künſtler mit, als Sänger: P. Adam-Girard, E. Bauer, J. Durigo, L. Falk, F. Löffel, C. Rehfuß, H. Sutter-Moſer, B. de Vigier, als Inſtrumentaliſten: A. Hamm (Orgel), L. Helaerts (Fagott), Fr. J. Hirt (Klavier), Fr. Hirt (Violine), W. Kägi (Violine), Fr. Martin (Klavier), A. Mottu (Orgel), F. Peſtalozzi (Klavier). Außerdem iſt engagiert das Berner Streichquartett (A. Brun, Th. Hug, H. Blume, L. Lehr) und das bedeutend verſtärkte Berner Stadtorcheſter.

Auf dem Tonkünſtlerfeſt in Bremen gelangen vorausſichtlich zur Aufführung: „Idomeneo" in Bearbeitung von Strauß, „Soldaten" von M. Gurlitt, ferner folgende Orcheſterwerke: Concerto sinfonico von Hans Brehme, Bläſer-Konzert von Julius Weismann, Orcheſterkonzert von Hermann Reutter, Luſtſpiel-Suite von H. Wunſch, Concerto grosso von K. v. Wolfurt „An den Tod", Lieder von Leo Kauffmann, Violinkonzert von Nik. Berezowsky, Lyriſche Suite von Leo Knipper, Klavierkonzert von Auguſt Reuß, 1. Sinfonie von B. Sekles, Barock-Lieder von Wolfgang Jacobi, der 90. Pſalm von K. Thomas, Choralmeſſe von Ernſt Pepping, „Gottes Pfad" für 4ſt. Chor von Albert Möſchinger, Requiem von Liſzt, „Heldenfeier" von Rud. Siegel, Streichquartette von Kurt Spannich und Guſt. Geierhaas, Konzertino von Karl Höller, Flötenſonate von Paul Feldhahn, „Beduiniſcher Diwan" von Felix Petyrek.

Das Nationaltheater in Weimar veranſtaltet vom 2.—9. April eine Oſterfeſtwoche mit Aufführungen der „Heiligen Eliſabeth", „Parſifal" und „Freiſchütz".

In der Zeit vom 1. bis 7. Juli findet, wie bereits kurz mitgeteilt, in Lübeck die erſte Nordiſch-Deutſche Orgelwoche ſtatt. Zu dieſer großen muſikaliſchen Veranſtaltung werden ungefähr 200 Organiſten aus Deutſchland und Skandinavien erwartet. Zu den großen Orgelkonzerten in dieſer Woche haben ihre Mitwirkung bereits zugeſagt Günther Ramin und Prof. Heitmann, ſowie der däniſche Domorganiſt N. O. Raaſted. Außerdem wirken in dieſer Orgelwoche mit der bekannte

dänische Palestrina-Chor. Weiterhin haben zugesagt ein schwedischer und ein norwegischer Chor. Mit namhaften Organisten aus Norwegen, Schweden und Island schweben noch Verhandlungen. Die Orgelwoche wird in einer Reihe öffentlicher Konzerte sowie fachwissenschaftlicher Vorträge und Erläuterungen ganz besonders stark auf die neue norddeutsche Orgelbewegung aufmerksam machen. Auf sieben verschiedenen Lübecker Orgeln, die zu den besten Deutschlands zählen, werden moderne und mittelalterliche Orgelwerke zur Aufführung gelangen.

Die zuständigen Organisationen der Ostseebäder haben beschlossen, im kommenden Sommer in allen größeren Bädern Ostsee-Werbewochen mit großen musikalischen Aufführungen unter Beteiligung deutscher, dänischer und skandinavischer Künstler abzuhalten.

In Haslemere (Surrey) findet vom 20. Juli bis 1. August unter Leitung von Arnold Dolmetsch abermals ein Kammermusikfest statt, das in zwölf Konzerten einen Überblick über die klassische Kammermusik Westeuropas bietet.

Bekanntlich fanden in den letzten Jahren regelmäßig im Bruchsaler Schloß Kammermusikkonzerte statt, bei denen unbekannte Werke aus der Zeit des Rokoko aufgeführt wurden. Diese Konzerte müssen nun dieses Jahr ausfallen. Die Bruchsaler Konzerte sollen möglichst im Jahre 1932 wieder aufgenommen werden.

Für das 11. Deutsche Sängerbundesfest 1932 in Frankfurt a. M. sind bis 15. Februar angemeldet: 3112 Vereine mit 68 506 Teilnehmern (darunter 58 355 Sänger), 2638 Fahnen, 18 Festwagen, 6 Musikkapellen. Es sind 108 Sonderkonzerte beabsichtigt.

Für das Schlesische Musikfest in Görlitz vom 21.—24. Mai wurden außer Wilhelm Furtwängler der Direktor der Breslauer Singakademie, Georg Dohrn, zur Aufführung des Verdischen Requiems gewonnen. Auch das Berliner Philharmonische Orchester wird zur Mitwirkung hinzugezogen.

Der Arbeitsplan für die diesjährige Göttinger Händel-Festwoche sieht auch die Neueinstudierung der Händel-Oper „Xerxes" vor. Ferner werden Tanzspiele unter der Leitung von Jens Keith und ein Festkonzert veranstaltet werden.

Toscanini wird am 21. Juli den „Tannhäuser" und am 22. den „Parsifal" leiten. Dann wird er von beiden Opern noch je fünf Aufführungen dirigieren. Wie Frau Winifred Wagner Toscanini mitteilte, soll als Gedächtnisfeier des 50. Todestages Richard Wagners im Jahre 1933 nur „Parsifal" aufgeführt werden.

Im Rahmen der Internationalen Musikfeste zu London im Juli gelangen zur Aufführung: „Deuxième Symphonie" von V. Dukelsky, „Muzyka Symfoniczna" von Roman Palester, Anton Weberns „Symphonie für kleines Orchester", Werke von Konstant Lambert, Virgilio Mortari und George Gershwyn, zwei Etüden von Wladimir Vogel, kleinere Stücke von Fernand Quinet, Juan José Castro, R. Vaughan Williams, Szymanovsky und Albert Roussel, Klaviersonatine von Otto Jokl, ein Quartett von Marcel Delannoy, eine Komposition für Flöte und Klarinette von Jean Cartan, eine Violinsonate von Eugene Goossens und ein Quintett von Mario Pilati, Paul Hindemiths „Wir bauen eine Stadt" und „La Somnambule" von Erwin Schulhoff, eine lyrische Suite von Lew Knipper, „Ame en peine" von Jean Huré, „Das Leid der Wölfe" von Ferencz Szabo, drei a-cappella-Chöre von Egon Wellesz, vier japanische Lieder von Jan Malakiewicz, Josef Kofflers Trio für Violine, Viola und Violoncello, Roger Sessions Klaviersonate und Ernesto Halffters Sinfonietta. Hervorragende Dirigenten und Solisten werden die Werke interpretieren. Die meisten Aufführungen sollen von der British Broad Casting Corporation zur Aussendung und Weiterleitung an die kontinentalen Sendestationen übernommen werden.

Für die diesjährigen Bayreuther Festspiele ist bereits ein Drittel sämtlicher Plätze vergeben.

Münchener Kunstsommer 1931. Neben den bereits bekanntgegebenen Wagner- und Mozart-Festspielen im Juli-August, denen sich eine Richard-Strauß- und Hans-Pfitzner-Woche anschließen wird, und den „Festlichen Schauspielaufführungen", wird der Münchener Kunst-Sommer 1931 eine Reihe weiterer Veranstaltungen umfassen, deren Programm jetzt festgelegt wurde. Die Vereinigung für zeitgenössische Musik wird Mitte bis Ende Mai eine Reihe von Uraufführungen moderner Werke veranstalten. U. a. sind vorgesehen „Komödie des Todes" von Francesco Malipiero in der Staatsoper, „Furchtlosigkeit und Wohlwollen", ein Oratorium von Werner Egk, „La representazione di anima et di corpore" von Cavalieri, „Die Mutter", eine Vierteltonoper von Alois Haba. Konzerte berühmter Solisten, wie Fritz Kreisler, Gigli, ein Konzert der Berliner Philharmoniker unter Furtwängler am 16. Mai, die Anfang Mai stattfindende VII. Bayerische Tonkünstlerwoche u. a. vervollständigen das Konzertprogramm.

Vom 20. bis 25. Juni wird wieder das Mozartfest in der Würzburger Residenz veranstaltet, das damit zum zehnten Male stattfindet. Das Fest wird neben den verschiedensten Werken Mozarts, wie Sinfonien, Klavier- und Violinkonzerte, Kammermusikwerke u. a., auch Werke der Zeitgenossen Mozarts, Phil. E. Bach,

Haydn und Beethoven, sowie auch ein Werk von Zilcher zur Aufführung bringen. Es beginnt am 20. Juni mit einer Nachtmusik im Hofgarten; am 21. und 23. Juni sind zwei Orchesterkonzerte, am 22. Juni ein Kammermusikabend im Kaisersaal der Residenz vorgesehen. Mit einer Konzertaufführung am 25. Juni (Oper „Idomeneo“ von Mozart) schließt das zehnte Mozartfest.

In Florenz wird für das kommende Jahr die Veranstaltung eines Internationalen Musikkongresses geplant. Die jährliche Wiederholung von Musikfeiern im Rahmen des sogenannten Florentiner Frühlings soll unter der Bezeichnung „Musikalische Maispiele“ der Arnostadt den Primat im italienischen Musikleben sichern. fr.

Die Orgeltagung in Düren (Rhld.), die der Initiative und großzügigen Durchführung von Domkapellmeister Prof. Mölders zu danken ist, machte mit Werken von Hermann Schröder von der „Rheinischen Musikschule“ in Köln und von Heinrich Weber vom „Gregoriushaus“ in Aachen, zwei Komponistenschüler Prof. Heinrich Lemachers von der „Hochschule für Musik“ in Köln, in erfolgreicher Art bekannt.

Musiktagungen, Lehrgänge und Singwochen im Sommerhalbjahr 1931. Die Musikabteilung des Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht gibt für das kommende Sommersemester wieder ein Verzeichnis aller musikpädagogischen Tagungen und Lehrgänge, Singwochen und Freizeiten heraus, die von den verschiedensten privaten und öffentlichen Stellen in ganz Deutschland veranstaltet werden. Es ist gegen Voreinsendung von 15 Pfennig durch das Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht, Berlin W 35, Potsdamerstr. 120 erhältlich.

## GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Der Verband Deutscher Bühnenschriftsteller und Bühnenkomponisten e. V. wählte in seiner ordentlichen Generalversammlung für die nächsten drei Jahre in den Vorstand: Dr. Walter Harlan, Eduard Künneke, Dr. Hans J. Rehfisch als Vorsitzende, Fred A. Angermayer, Prof. Paul Graener, Dr. Heinrich Ilgenstein als stellvertretende Vorsitzende, Dr. Wenzel Goldbaum als Schriftführer, Richard Wilde als Schatzmeister, ferner folgende Beisitzer: Richard Bars, Kurt Weill, Dr. Günther Bibo, Will Steinberg, Franz Arnold, Hans Brennert, Walter W. Goetze, Dr. Rudolf Lothar, Leo Lenz. Ehrenvorsitzende des Verbandes sind: Dr. Max Dreyer und Dr. Ludwig Fulda. In den Ältesten-Rat wurden hinzugewählt: Dr. Franz Dülberg, Dr. Hermann Goldschmidt-Faber, Dr. Lothar Schmidt.

Die Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft, Sitz: Basel, Präsident: Prof. P. Wagner, veröffentlicht soeben im Verlag der Plainsong an Mediaeval Music Society, Nashdom Abbey, Burnham (Bucks), England, einen stattlichen Bericht über ihren ersten Kongreß in Lüttich (September 1930). Der 250 Seiten umfassende, mit Abbildungen versehene Band bietet einen Überblick über die wissenschaftlichen und künstlerischen Veranstaltungen des Kongresses und enthält die dort gehaltenen Vorträge in vollem Umfang, die Referate im Auszug. Die vier öffentlichen Fachvorträge waren den folgenden führenden Vertretern der Musikwissenschaft anvertraut: aus Belgien: Ch. van den Borren (Universität Brüssel), aus England: E. H. Fellowes (Windsor Castle), aus Deutschland: W. Gurlitt (Universität Freiburg i. Br.), aus Frankreich: A. Pirro (Sorbonne Paris).

Die Ortsgruppe Berlin des Richard Wagner-Verbandes Deutscher Frauen beging den diesjährigen Todestag Wagners mit einem Konzert des Akademischen Orchesters und einer Ansprache des Hofpredigers Richter-Reichhelm.

Der Haushaltsausschuß des Reichstags hat beschlossen, in den Etat des Reichsinnenministeriums 120000 Mark für das Berliner Philharmonische Orchester einzusetzen und dafür die gleiche Summe bei den allgemeinen Polizeiausgaben einzusparen.

Auf Vorschlag des Generalmusikdirektors Dr. von Alpenburg wurde in Münster eine musikalische Arbeitsgemeinschaft ins Leben gerufen zur Erhaltung und Organisation des musikalischen Lebens. Der Arbeitsgemeinschaft gehören außer dem städtischen Generalmusikdirektor und dem städtischen Dezernenten ein Vertreter der Universität (der Dozent des Musikwissenschaftlichen Seminars), Delegierte des Musikvereins, des Bachvereins, des Lehrergesangvereins, der konzertfähigen Männerchöre, des Muckermannschen Frauenchors und der Gesellschaft zur Pflege der Kammermusik an. Die Aufgabe dieser Arbeitsgemeinschaft soll es sein, in Zusammenarbeit das ganze musikalische Leben der Stadt zu organisieren und rationalisieren, um auf diese Weise eine überflüssige Überproduktion zu vermeiden und anderseits eine neue Grundlage für den Wiederaufbau des musikalischen Lebens zu gewinnen.

Aus New York wird dem Deutschen Ausland-Institut geschrieben: In New York wurde eine „Bruckner Society of America“ gegründet, deren Ziel es ist, „bei dem musikliebenden Publikum ein größeres Interesse und Wertschätzung für Bruckner, Mahler und die andern modernen Komponisten zu erwecken, welche auf der klassischen Tradition fußen“. Die Vereinigung wird

u. a. darauf hinwirken, daß die großen Orcheſter in den Vereinigten Staaten den Werken Bruckners und Mahlers mehr Anteilnahme als bisher entgegenbringen und durch Vorträge, Veröffentlichung von Aufſätzen und Büchern ſollen die Ziele der Geſellſchaft gefördert werden, die ſich der „Internationalen Bruckner-Geſellſchaft“ anſchließen wird.

## KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Zwei junge Dirigenten Dr. Eugen Schindler und Erich Porten erregten bei ihrem Erſtauftreten in einer Aufführung des Grazer Konſervatoriums (Dirigenten-Klaſſe des Direktors Prof. Dr. Mojſivovics) Aufſehen.

Zentralinſtitut für Erziehung und Unterricht. Das Inſtitut hatte zu einer „Improviſierten Kompoſitionsſtunde“, abgehalten von Kurt Doebler, geladen. Nach einleitenden Worten von Miniſterialrat Keſtenberg verſuchte Kurt Doebler einen gedrängten Überblick über das Kompoſitionspenſum eines Semeſters zu geben. Zur Diskuſſion waren Generalbaß, Cantus firmus und Kanon geſtellt. Unter lebhafter Beteiligung der Zuhörer entſtanden verſchiedene vierſtimmige Chorſätze, zu denen der Vortragende mit außergewöhnlicher kontrapunktiſcher Gewandtheit Anleitungen gab. In methodiſcher Weiſe wurden die einzelnen Arbeiten in ihrer horizontalen und vertikalen Dimenſion und in den einzelnen Funktionen eingehend erläutert. Durch das Abſingen der kleinen Sätze erhielt die Veranſtaltung den beſonderen Reiz der Arbeitsgemeinſchaft. H. B.

Die „Evangeliſche Schule für Volksmuſik“, Berlin-Spandau, verſendet ihren Arbeitsplan für das Sommerſemeſter. Als Dozenten werden Rudolf Finke, Gerhard Schwarz, Albert Protz, Johannes Brennecke, Eta Harich-Schneider, Dr. Friedrich Blume, Dr. Walter Künneth, Dr. Curt Horn, Dr. Helmuth Schreiner, Dr. Fritz Reuſch und Marie Selbmann-Schlaffhorſt genannt.

In Leipzig fand kürzlich unter Leitung des Geſanglehrers Hüfner-Berndt zum erſten Male in Deutſchland die Demonſtration einer Unterrichtsmethode mit Schallplatten ſtatt, die eine weſentliche Erweiterung auf dem Gebiete der Stimmerziehung darſtellt. Aus Platten berühmter Sänger werden die beſtgelungenen Tongruppen und Einzeltöne durch das Grammophon beliebig oft wiederholt, behufs techniſcher Analyſe und Nachſingens, worin Lehrer und Schüler beſondere Fertigkeit zeigten.

Die Stimmbildungskurſe von Paul Lohmann und Profeſſor Franziska Martienſſen, die alljährlich in Potsdam ſtattfinden, haben in den letzten Jahren außerordentlichen Zuſpruch von Seiten des In- und Auslandes (Holland, Dänemark, Schweden, Polen, Öſterreich, Ungarn, Rumänien, Schweiz) gefunden. Die Kurſe ſind für Konzert- und Opernſänger, ſowie für Geſangspädagogen beſtimmt und werden auch in dieſem Jahre wieder ſtattfinden. (Siehe Inſerat.)

Vom Mittwoch, den 22. April 1931 bis Mittwoch, den 6. Mai veranſtaltet die Orcheſterſchule der Sächſiſchen Staatskapelle Dresden (Künſtleriſcher Leiter: Staatskapellmeiſter Hermann Kutzſchbach) einen Sonderkurs für Klavierſpielende unter Leitung von Profeſſor Joſef Pembaur aus München. Aufgabe des Kurſus iſt, Pianiſten und intereſſierte Hörer durch Vortrag und Analyſe von Meiſterwerken für Klavier in die Stilprobleme und den ſeeliſchen Gehalt der Kompoſitionen einzuführen und dabei auf die Mittel hinzuweiſen, dieſe Werke und damit die Perſönlichkeit der Komponiſten verlebendigen zu können. Es ſind ſpielende, wie zuhörende Teilnehmer eingeladen; es werden Solowerke, ſowie Werke mit Orcheſter beſprochen und aufgeführt. Die beſten Spieler werden am Schluſſe in ein Preisſpiel um einen Blüthner-Flügel eintreten. Ausführliche Proſpekte durch Profeſſor Joſef Pembaur, München, Ohmſtraße 13 oder die Geſchäftsſtelle der Orcheſterſchule: Hofrat Schambach, Dresden-Blaſewitz, Hochuferſtraße 9.

Das Muſik-Inſtitut der Univerſität Tübingen trat im Winter-Semeſter 1930/31 mit mehreren Veranſtaltungen hervor, darunter eine Schein-Gedenkfeier, mit dem akademiſchen Streichorcheſter und Kammerchor unter Leitung von Prof. Dr. Haſſe, und mit einleitendem Vortrag Prof. Haſſes, ferner ein Liederabend von Frau Margret Flammer-zur-Nieden (Heilbronn) zugunſten des Orgelfonds des Inſtitutes mit Liedern von Pfitzner, Schoeck und Mahler. Im Februar ſpielte Prof. Haſſe in einem Sonatenabend mit Georg Beerwald (Stuttgart) Violinſonaten. In einem Chorkonzert des mit dem Muſik-Inſtitut in enger Verbindung ſtehenden Akademiſchen Muſikvereins gelangten zur Aufführung Motetten von Bach und Karl Haſſe, und Arnold Mendelsſohns „Das Gebet des Herrn“, das der Philoſophiſchen Fakultät der Univerſität Tübingen gewidmet iſt und das zum erſten Male in Tübingen erklang. An der Aufführung beteiligte ſich auch der Stiftskirchenchor unter Leitung von Richard Gölz, und Prof. Herm. Keller (Stuttgart). Das Schulkonzert des akademiſchen Streichorcheſters im Muſik-Inſtitut brachte u. a. als bemerkenswerte Erſtaufführung Herm. Grabners Orgelfantaſie über das liturgiſche Pater noster (Rud. Wieland). Der Leiter des Inſtitutes,

Prof. Hasse, dirigierte außerdem die Musik bei der akademischen Feier am 18. Januar, wobei diesmal das Stuttgarter Philharmonische Orchester mitwirkte, und zwar seine „Ouvertüre in alter Form" und den Schlußsatz der V. Sinfonie von Beethoven, sowie zwei Symphoniekonzerte desselben Orchesters, das eine im Rahmen der Veranstaltungen der Tübinger Museumsgesellschaft, das zweite anläßlich des Reichsgründungstages. Zu erwähnen wäre noch eine Exkursion des Akademischen Streichorchesters nach Heilbronn in Verbindung mit dem Tübinger Universitätsbund und dem dortigen Kaufmännischen Verein, bei welcher Prof. Hasse über die „Musik der collegia musica" sprach und das Streichorchester praktische Beispiele dazu gab.

Ein Lehrkursus des Tonika-Do-Bundes findet am 7.—11. April in Dortmund statt unter Mitwirkung von Wilh. Heidemann, Maria Leo, Frieda Loebenstein. Näheres durch die Zentrale Berlin W 57, Pallasstr. 12.

Die erste staatliche Prüfung für Privatmusiklehrer am Jenaer Konservatorium fand am 6. und 7. Februar statt. Von den sieben Prüflingen bestanden sechs, u. a. für Klavier und Sologesang: Hilde Hoffmann-Knopf, Lehrerin am Konservatorium (ausgebildet von Prof. Eickemeyer und R. Gerhardt); für Klavier: Wilh. Gonnermann, Lehrer am Konservatorium; für Violine: Maria Oettli (Schülerin von Walter Hansmann). Die Prüfungskommission bestand aus Oberregierungsrat Professor Dr. Jesinghaus als Regierungsvertreter und erstem Vorsitzenden, Professor Dr. Bruno Hinze-Reinhold-Weimar, Professor Richard Wetz-Weimar, Professor Willy Eickemeyer-Jena, Dozent am Pädagogischen Institut Hilmar Schulz-Jena.

Die Staatliche Hochschule fur Musik zu Weimar veranstaltete, Sonntag, den 22. März, vormittags 11½ Uhr eine Gesamtaufführung von Bachs „Musikalischem Opfer" in der Neueinrichtung von Erhard Krieger.

Die Friedrich Leipoldt-Musikschule zu Naumburg/Saale veranstaltete vom 10. bis 13. März einen Pembaur-Zyklus, der Hauptwerke der romantischen Klavierliteratur (Brahms—Schumann-, Schubert—Weber-, Chopin—Liszt-Abend) zu Gehör brachte.

Die der Staatl. Hochschule für Musik angegliederten Singklassen für Kinder traten jetzt zum erstenmal unter ihrem Leiter Robert Schmidt an die Öffentlichkeit. Der Abend fand bei Publikum und Presse ungeteilten Beifall. Rob. Schmidt, der im vorigen Jahr noch Schüler der Abteilung für Schulmusik der Hochschule war, zeigte sich als Pädagoge und Musiker seiner Aufgabe hervorragend gewachsen.

## KIRCHE UND SCHULE.

Institut für katholische Kirchenmusik an der Bad. Hochschule für Musik. Die Badische Hochschule für Musik in Karlsruhe errichtet mit Beginn des neuen Studienjahres (16. April 1931) im Benehmen mit dem Erzbischöfl. Ordinariat in Freiburg i. Br. unter Leitung des Direktors Franz Philipp ein Institut für katholische Kirchenmusik, dessen Aufgabe die kirchenmusikalische Ausbildung katholischer Geistlicher, Organisten und Chorleiter, sowie interessierter Kirchenmusikfreunde und Musikstudierender sein wird. Mit den Vorlesungen über Choral und Liturgie ist Pater Ballmann O. S. B. aus dem Kloster Maria Laach beauftragt. Die ursprüngliche Absicht, eine gleiche Einrichtung auch für die evangelische Kirchenmusik an der Bad. Hochschule für Musik zu schaffen, mußte aufgegeben werden, da der evang. Oberkirchenrat bereits die Gründung eines evangelischen Landeskirchenmusik-Institutes in Heidelberg verfügt hat.

In den nächsten Monaten wird in Heidelberg ein kirchenmusikalisches Institut der evangelischen Landeskirche errichtet werden. Die Landessynode der evangelischen Kirche hat ein entsprechendes Gebäude bereits käuflich erworben.

Einen Lehrgang für Blockflötenspieler veranstalten vom 17.—20. April der Arbeitskreis für Volks- und Jugendmusikpflege und das Frankfurter Musikheim im Musikheim Frankfurt/Oder. Der Arbeitsplan umfaßt: Spielanweisung für Fortgeschrittene und Anfänger, praktisches Zusammenspiel, auch in Verbindung mit anderen Instrumenten, Besprechung von Methodik- und Literaturfragen, Anweisung zum Einrichten mehrstimmiger Sätze zum Spiel auf mehreren Blockflöten. Die Leitung der Tagung liegt in den Händen von Dr. Karl Gofferje. Die Teilnehmergebühr beträgt für Verpflegung, Unterkunft einschließlich Lehrbeitrag RM. 20.—. Anmeldungen sind an das Musikheim Frankfurt/Oder, Gnesenerstraße, zu richten.

In der Andreaskirche zu Leipzig veranstaltete Georg Winkler ein Konzert mit Werken von W. v. Baußnern.

Die Organistin Frieda Mickel-Suck (Mühlhausen Th.) bot in ihrer 30. Veranstaltung u. a. Werke von G. Ramin, H. Kaminski, Hugo Kaun, Rich. Wetz.

In der Dorfkirche von Mülsen St. Jacob bei Zwickau veranstaltet Kantor Richard Paul seit über vier Jahren cyklische Konzerte (darunter sämtliche Orgelwerke von Bach), Orgelandachten (mit Straubes „Choralvorspielen alter Meister"), Violinabende mit Studienrat Franz Thalemann und Konzerte mit auswärtigen Solisten. Ein er-

ſtaunliches künſtleriſches Streben, das Anerkennung verdient.

Die Opernſchule am Landeskonſervatorium der Muſik zu Leipzig (muſikaliſche Leitung Dr. Hochkofler und Spielleitung Lißmann) plant mit Beginn des Sommer-Semeſters 1931 eine Opernchorſchule ins Leben zu rufen. Sie hat zur Aufgabe die Heranbildung von Opernchorſängern und umfaßt folgende Fächer: Studium von Chorpartien, Klavierunterricht, Muſiktheorie, Gehörübungen, rhythmiſche Studien. Außerdem iſt als praktiſche Übung die Mitwirkung am Neuen Theater in Ausſicht genommen. Die Ausbildung dauert zwei Jahre und bedeutet eine vielſeitige, theoretiſche und praktiſche Vorbereitung für den Beruf eines Opernchorſängers. Die Opernchorſchule ſteht unter Leitung des Chordirektors der Leipziger Oper Konrad Neger. Die Aufnahme findet am 13. und 14. April 1931 ſtatt. Näheres im Sekretariat des Konſervatoriums.

Das Collegium musicum der Univerſität Freiburg i. Br. brachte unter ſeinem Leiter Profeſſor Dr. W. Gurlitt am 19. Dezember 1930 im weihnachtlich geſchmückten Hörſaal des muſikwiſſenſchaftlichen Seminars eine altdeutſche Weihnachts-Meſſe und -Veſper zur Aufführung. In ſeinen einleitenden Worten bezeichnete Prof. Gurlitt als Aufgabe der Weihnachtsfeier eines akademiſchen Collegium musicum in dieſer Zeit allgemeiner Unverbindlichkeit und Wurzelloſigkeit weihnachtlicher Muſik und weihnachtlichen Muſizierens: alte Weihnachtsmuſik nicht als einzelne, noch ſo köſtliche, nur durch die Weihnachtsſtimmung zuſammengeſchloſſene Stücke darzubieten, ſondern ſie aus dem herkömmlichen konzerthaften Rahmen herauszunehmen und in jenen Lebenszuſammenhang hineinzuſtellen, in dem ſie beheimatet iſt, und aus dem allein ſie verſtanden werden kann, um durch ernſtliche Auseinanderſetzung mit ihr — vor allem als Geſchichte — dazu mitzuhelfen, dem Weihnachtsfeſt das deutſche Erbe ſeiner Vergangenheit und die gemeinchriſtliche Größe und Kraft, Weite und Urſprünglichkeit ſeines Weſens zurückzugewinnen.

## PERSÖNLICHES

Karl Tutein, den man den Retter der Grazer Oper nennen kann, wurde auf zwei weitere Jahre verpflichtet und zum Operndirektor ernannt.

Heinz Dreſſel, Dirigent am Plauener Stadttheater, wurde zum erſten Städtiſchen Kapellmeiſter ernannt.

Dr. Gerhard v. Keußler geht im Januar 1932 als Dirigent der „Geſellſchaft für klaſſiſche Orcheſtermuſik" nach Melbourne.

Für die Zeit vom 14. Januar bis 28. Februar 1932 iſt Bruno Walter als Dirigent des New-Yorker „Philharmonic Symphonie Orcheſtra" zur Leitung von 27 Konzerten verpflichtet worden. Verhandlungen mit der „Metropolitan Opera" über ein Engagement für Aufführung von Mozart-, Wagner- und Strauß-Opern haben vorläufig noch zu keinem Ergebnis geführt.

Der Miniſterrat in Wien hat kürzlich die Beſtellung Dr. Karl Wieners zum oberſten Chef der Muſikhochſchule und der Akademie für Muſik und darſtellende Kunſt beſtätigt.

Das Moskauer Staatstheater verpflichtete Ignaz Waghalter ab Ende März zur Leitung von Mozarts „Hochzeit des Figaro", Hector Berlioz' „Fauſts Verdammnis" und einer Reihe Sinfonie-Konzerte.

In einer Sitzung des Duisburger Muſikausſchuſſes teilte Generalmuſikdirektor Eugen Jochum auf eine Anfrage mit, daß er einen Ruf nach Königsberg abgelehnt habe. GMD. Jochum hat noch einen feſten Vertrag mit der Stadt Duisburg-Hamborn bis zum Herbſt 1933. Die Mitteilung von dem Bleiben in Duisburg wurde von den Mitgliedern des Muſikausſchuſſes und dem Oberbürgermeiſter mit Freude und Genugtuung aufgenommen.

Kammerſänger Alfred Kaſe (Leipzig) iſt von dem Leiter des deutſchen Gymnaſiums in Sofia, Otto Daube, eingeladen worden, in einer Reihe bulgariſcher Städte mit ihm zu konzertieren. Vorgetragen werden Balladen Loewes ſowie Bruchſtücke aus Richard und Siegfried Wagners Werken. — Weiterhin hat der vorzügliche Sänger eine nachahmenswerte Einrichtung getroffen; er hält in einer Reihe Städte und zwar im Rahmen größerer Männergeſangvereine Vorträge über Tonbildung. Dieſe praktiſch erläuterten Veranſtaltungen haben den Zweck, dem Chormeiſter rein tonlich vorzuarbeiten, ohne ſich alſo mit deſſen unmittelbarer Arbeit irgendwie zu kreuzen.

Carl Martin Oehman, der erſte Heldentenor der Berliner Städtiſchen Oper, hat ſeinen Vertrag mit Rückſicht auf die Gagenkonvention des Bühnenvereins nicht erneuert und wird Auslands- und Operetten-Angebote annehmen. Ein ſehr bedauerlicher, aber leider „zeitgemäßer" Vorfall!

Bei ſeinem letzten Konzertabend in Holland teilte Karl Fleſch, der berühmte deutſche Geiger, mit, daß er beabſichtige, nach Abſolvierung einer Abſchiedstournee ſeine Konzertlaufbahn zu beendigen und ſich künftig nur noch als Pädagoge zu betätigen.

Dr. Georg Hartmann, Intendant der Breslauer Oper, wurde für Mai und Juni zu einem Regie-Gaſtſpiel an das Theatro Colon nach Buenos Aires berufen.

Der Osnabrücker Intendant Erich Pabſt wurde ab 1. Sept. 1931 zum Intendanten des Augsburger Stadttheaters gewählt.

Prof. H. K. Schmidt legt aus Geſundheitsrückſichten ab 1. Sept. 31 die Leitung des Augsburger Konſervatoriums nieder.

*Geburtstage.*

65 Jahre alt wurde der Komponist, Maler und Musikkritiker Richard Wintzer, bekannt durch Lieder, Klavierwerke und Opern, darunter „Marienkind“ und „Salas y Gomez“.

Kapellmeister Ignaz Waghalter, jetzt Dirigent des Berliner Symphonie-Vereins, wurde fünfzig Jahre alt.

Seinen 80. Geburtstag feierte der Königsberger Musikdirektor Otto Fiebach, Gründer eines bekannten Konservatoriums und Organist an der Altroßgärter Kirche.

75 Jahre alt wurde der holländische Komponist Willem Kes, ehemaliger Leiter des Schottischen Orchesters zu Glasgow und der Moskauer Philharmonischen Konzerte, seit 1926 im Ruhestand.

Am 13. April feiert der Grazer Dichter Wilhelm Fischer seinen 85. Geburtstag. Seine Romane „Die Freude am Licht“, „Sonnenopfer“, seine „Grazer Novellen“, oder die Erzählungen „Das Licht im Elendhause“, „Murwellen“, „Die Mediceer“ — um nur ein Weniges aus der Fülle seiner Lebensarbeit zu nennen — in denen er Menschen wie Natur in gleicher Weise meisterhaft zu zeichnen versteht, schufen ihm einen großen Kreis von Freunden und Verehrern; die Musikfreunde insonderheit haben ihn durch seine feinsinnige Schau „Beethoven als Mensch“ liebgewonnen.

*Todesfälle:*

† in Düsseldorf im fast vollendeten Alter von 75 Jahren die einst bekannte und geschätzte Altistin Maria Craemer Schlegers. Sie war Schülerin des Kölner Konservatoriums unter Hiller und genoß schnell einen hohen Ruf als kultivierte Gesangskünstlerin von vielen Graden. Serieuse Altpartien waren ihre Stärke, womit sie im In- und Ausland große Erfolge errang. Die letzten Jahre verbrachte sie lehrend in ihrer Vaterstadt Düsseldorf. S.

† Dirk Schäfer, der auch in Deutschland bekannte holländische Pianist und Komponist, im 58. Lebensjahre. Schäfer hat seine Ausbildung zu großem Teil am Kölner Konservatorium erhalten. 1894 wurde er in Berlin mit dem Mendelssohn-Preis ausgezeichnet. Von seinen Kompositionen seien Lieder und Kammermusikwerke genannt. Als Beethovenspieler hat Schäfer auch in Berlin wiederholt großen Erfolg gehabt.

† im 72. Lebensjahre ist der sächsische Kammervirtuos Adolf Fricke, der mehr als zehn Jahre in Dresden im Ruhestand gelebt hat. Er kam von der Münchner Hofkapelle an die Dresdner Oper unter Schuch, der ihn sehr hoch geschätzt hat. Fricke war der erste Solotrompeter der Kgl. Musikalischen Kapelle, sowie ein ausgezeichneter Pädagoge.

† Caecilia Baronin Andrian zu Werburg — die Tochter Meyerbeers, in einem Alter von über 90 Jahren, in Salzburg. Als Erbin ihres Vaters, dem sie 1842 nach Berlin gefolgt war, heiratete sie 1869 einen österreichischen Diplomaten. Sie war Augenzeugin des Pariser Tannhäuser-Skandals, der „Afrikanerin“-Première u. a. Die Zeit hat diese ehrwürdige Vertreterin einer großen Vergangenheit fast völlig vergessen.

† Otto Friedmann, Kammervirtuose der Dresdener Staatskapelle, im Alter von 49 Jahren.

† die einst hochbedeutende Sängerin Nellie Melba. Bereits als Sechsjährige trat sie in Richmond (Melbourne) in einem Konzert auf, und gegen den Willen ihres Vaters widmete sie sich, herangewachsen, der Bühnenlaufbahn. Sie studierte bei der Marchesi in Paris und debütierte 1887 in der Monnaie in Brüssel als Gilda („Rigoletto“) mit solchem ungewöhnlichen Erfolg, daß sie sofort als Stern erster Ordnung galt. Ihr Ruhm verbreitete sich in immer wachsender Stärke über die ganze Welt, und wo immer sie auftrat, feierte man sie begeistert. Saint-Saëns schrieb für sie die Titelpartie seiner Oper „Hélène“. Nellie Melba, die

1882 den Kapitän Charles Armstrong geheiratet hatte, war 1918 in den englischen Adelsstand erhoben worden.
† in Mailand der angesehene Opernkomponist und Dirigent Armando Seppilli im Alter von 70 Jahren. Er wirkte längere Zeit am Covent Garden in London, an der Metropolitanoper in New York, in Kanada und Australien und unternahm mit der Sängerin Melba erfolgreiche Konzertreisen. Unter seinen Kompositionen sind beliebte Romanzen und Orchesterstücke zu nennen. Als Opernkomponist hatte er nach den verheißungsvollen Anfängen seiner Jugend: „Das rote Schiff" (Text von Orsini und Beltramelli) und „Die Kohlmeise" (Text von Alb. Colantuoni) die Feder seit langem aus der Hand gelegt. fr.

## BÜHNE.

Der Opernchef der vereinigten Stadttheater Neuenburg-Biel Rudolf Glinschegg, ein gebürtiger Grazer, errang kürzlich mit der abgerundeten Wiedergabe von Verdi's „Maskenball", J. Strauß' „Lustigem Krieg" und Dr. Oberleithners „Eisernem Heiland" außergewöhnliche Erfolge.

Das Karlsruher Landestheater, welches Mozarts neu aufgefundenes Ballett „Die Liebesprobe" zuerst mit dem alten Buche gebracht hatte, bringt nun das alte Werk nach dem großen Erfolge, den die Neufassung des Buches durch Roderich Mojsisovics, als „Die Liebesprobe oder Chun-Yang, die treue Tänzerin" an der Münchener Staatsoper hatte, auch in Mojsisovics' Fassung. Auch das Stadttheater in Hagen hatte mit der neuen Fassung großen Erfolg.

Das Düsseldorfer Stadttheater hat einen „Hollandzug" eingerichtet, der Theaterbesucher aus Holland nach Düsseldorf bringt. Es ist beabsichtigt, mit Unterstützung englischer und holländischer Musikfreunde eine regelmäßige deutsche Opernstagione einzurichten.

Trotz aller Bemühungen der Theaterverwaltung in Dortmund wurde beschlossen, die Oper aufzugeben und künftig nur noch Schauspiele und Operetten aufzuführen. Von der Ausschließung der großen Oper werden zunächst 19—20 Prozent der Opernkräfte betroffen. Man erwartet vom Aufgeben der Oper rechnerisch eine Ersparnis von etwa 200 000 Mark beim Stadttheateretat, so daß sich der Zuschuß auf 660 000 Mk. belaufen würde. Mit einer Verminderung des Orchesters ist in Zusammenhang mit dem Abbau der Oper nicht zu rechnen, abgesehen davon, daß sich der jetzige Bestand von 46 Orchestermitgliedern zur Aufführung von Sinfoniekonzerten kaum weiter abbauen läßt.

Die Münchener Musikbühne (Gemeinnützige Wanderbühne für Oper und Operette) wird auch in diesem Jahr eine Reihe von Sonder- und Festaufführungen veranstalten. Anläßlich der ersten

Wiederkehr des Todestages von Siegfried Wagner ist für den 6. Juni und die folgenden Tage eine Gedenkaufführung von Siegfried Wagners Oper „An allem ist Hütchen schuld“ im Bayreuther Opernhaus unter Anteilnahme von Stadt und Haus Wahnfried vorgesehen. Dasselbe Werk wird neben „Zigeunerbaron“, „Vogelhändler“ auf der Weißenburger Freilichtbühne zur Aufführung gelangen. Eine Reihe von Städten hat die Musikbühne ersucht, auch ihnen das eine oder andere Werk in Festspielbesetzung zu bringen. Schließlich ist für Lindau eine Festaufführung der „Walküre“ in Aussicht genommen, wo die Musikbühne im Vorjahr mit „Siegfried“ Wagnerfestspiele am Bodensee einrichten konnte, die vor allem nach Vorarlberg und der Schweiz kulturelle Beziehungen angeknüpft und einen Besucherkreis von rund 2000 Mitgliedern für den „Siegfried“ angezogen haben. In Würzburg kommt demnächst „Zar und Zimmermann“ zur Aufführung. Als ständige Gäste der Musikbühne haben ihre Mitwirkung zugesagt Kammersängerin Adele Kern, Maria Olszewska, Rose Merker, Paul Bender, Fritz Krauß, Dr. Emil Schipper u. a.

Einen erfolgreichen Versuch, einen Weg aus der allgemeinen Theaterkrise zu finden, hat der Verein Opernhilfe in Frankfurt a. M. unternommen. Der anläßlich der 50-Jahr-Feier der Frankfurter Oper ins Leben gerufene Verein zur Förderung des Theaterbesuchs und der Teilnahme der Öffentlichkeit am Theaterleben zählt bereits jetzt, im vierten Monat seines Bestehens, 12000 Mitglieder.

Zu Ehren des Gedächtnisses Siegfried Wagners und aus Anlaß der Ende Mai in Dresden stattfindenden Generalversammlung des Richard-Wagner-Verbandes Deutscher Frauen wird Siegfried Wagners Oper „Der Bärenhäuter“ in den Spielplan der Dresdener Staatsoper wieder aufgenommen werden. Die Erstaufführung findet als Festvorstellung am 27. Mai unter Leitung von Fritz Busch statt.

Das Regensburger Stadt-Theater (Leitung Dr. Hubert Rausse) veranstaltete am 19. März einen in jeder Hinsicht wohlgelungenen Mozart-Abend. Der erste Teil des Abends wurde von den Kräften des heimischen Theaters bestritten, die die „Kleine Nachtmusik“ von Mozart und die Arie aus der „Entführung aus dem Serail“ fein durchgearbeitet zur Wiedergabe brachten, während der zweite Teil eine entzückende Wiedergabe des „Schauspieldirektor“ mit Kräften des Münchener Staatstheaters in der neuen, ausgezeichneten Textbearbeitung von Dr. Wilhelm Zentner-München, brachte.

Die Vereinigten städtischen Theater Kiel (Generalintendanz Georg Hartmann) bringen in der Oper zu Karfreitag eine vollständige Neueinstudierung von Richard Wagners „Parsifal“ unter der Spielleitung von Generalintendant Georg Hartmann und unter musikalischer Leitung von Kapellmeister Hans Gahlenbeck. Ferner ist in Vorbereitung Mozarts „Don Juan“. — Die Operette, die im Schauspielhaus „Wie werde ich reich und glücklich?“ herausbrachte, wird als nächste Neuheit Lehárs „Schön ist die Welt“ unter der Spielleitung von Oberspielleiter Richard Senius und der musikalischen Leitung von Kapellmeister Manfred Köhler im Stadttheater bringen. — Im Schauspielhaus sind vorgesehen „Etienne“, Komödie von Deval (Spielleitunng: Eduard Peter), eine Wiederaufnahme von Sheriffs „Die andere Seite“ zu Karfreitag und der „Hauptmann von Köpenick“, ein deutsches Märchen von Karl Zuckmayer.

Georg Vollerthun's Opernkomödie „Der Freikorporal“ (Dichtung von A. Lothar nach einer Novelle von Gustav Freytag) wurde von den Städtischen Bühnen Hannover (Operndirektor Rudolf Krasselt) zur Uraufführung erworben.

## KONZERTPODIUM.

Mojsisovics' „Weihnachtskantilene“ gelangte kürzlich in einer „Geistlichen Abendmusik“ in Preßburg durch Kurt Freitag zur Aufführung, seine Violinorgelstücke op. 22 kamen im Petri-Dom zu Bautzen durch Domorganist Horst Schneider und Konzertmeister Eduard Pieper zur Wiedergabe.

Waldemar v. Baußnern leitete persönlich anstelle des erkrankten Julius Gatter die Erstaufführung seines „Hafis“ in Plauen unter Mitwirkung des Gemischten Chors des Lehrergesangvereins und des Städtischen Orchesters. Der einzigartige Erfolg wird durch Stimmen der Presse bestätigt, die von „Schöpfertrunkenheit“, von „meisterlichem Chorsatz“, von „eigenartiger plastischer und impulsiver Gestaltung“ spricht. Auch als Dirigent bewährte sich der Komponist so vortrefflich, daß man ihn gern einmal an exponierterer Stelle auf dem Podium antreffen möchte.

Am 8. April wird in der Ortsgruppe Hamburg der JGNM. ein Duo für Flöte und Bratsche, sowie ein Trio für Flöte, Bratsche und Horn von Walter Abendroth erstmalig aufgeführt.

Offiziell wird uns aus Kassel folgende erfreuliche Mitteilung gemacht: Im Gegensatz zu den Hiobsnachrichten aus anderen Städten erfreut sich das hiesige Konzertleben nach wie vor trotz der auch hier herrschenden schwierigen wirtschaftlichen Verhältnisse der größten Anteilnahme unserer

# MOZART

## KLAVIER-KONZERTE

mit unterl. II. Klavier als Ersatz des Orchesters.

Zur Aufführung sind 2 Exemplare erforderlich. Schwierigkeitsgrade: (3—4) - mittelschwer, (5—6) - schwer

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| Ed.-Nr. | 2412 | — — A dur (Köchel 414) *(Willy Rehberg)* | (4-5) | M. | 2.20 |
| Ed.-Nr. | 576 | — — A dur (K. 488) *(Hinze-Reinhold)* | (3) | M. | 2.20 |
| Ed.-Nr. | 279 | — — B dur (K. 450) *(Hinze-Reinhold)* | (4-5) | M. | 2.20 |
| Ed.-Nr. | 412 | — — — Kadenzen hierzu von Winding | (4-5) | M. | 1.— |
| Ed.-Nr. | 2280 | — — B dur (K. 456) *(Hinze-Reinhold)* | (4-5) | M. | 2.20 |
| Ed.-Nr. | 2252 | — — B dur (K. 595) *(Hinze-Reinhold)* | (4-5) | M. | 2.20 |
| Ed.-Nr. | 2189 | — — B dur (K. 595) *(Rößler)* | (4) | M. | 1.60 |
| Ed.-Nr. | 2297 | — — C dur (K. 246) *(Willy Rehberg)* | (3) | M. | 2.20 |
| Ed.-Nr. | 2296 | — — C dur (K. 415) *(Schwartz)* | (3) | M. | 2.20 |
| Ed.-Nr. | 561 | — — C dur (K. 467) *(Bischoff)* | (4-5) | M. | 2.20 |
| Ed.-Nr. | 408 | — — — Kadenzen hierzu von Winding | (4-5) | M. | 1.— |
| Ed.-Nr. | 1939 | — — C dur (K. 503) *(Willy Rehberg)* | (4) | M. | 1.60 |
| Ed.-Nr. | 563 | — — c moll (K. 491) *(Bischoff-Willy Rehberg)* | (4-5) | M. | 2.20 |
| Ed.-Nr. | 410 | — — — Kadenzen hierzu von Winding | (4-5) | M. | 1.— |
| Ed.-Nr. | 2573 | — — D dur (K. 451) *(Hinze-Reinhold)* | (4) | M. | 2.20 |
| Ed.-Nr. | 569 | — — D dur (K. 537) Krönungskonzert *(Rehberg)* | (4-5) | M. | 2.20 |
| Ed.-Nr. | 413 | — — — Kadenzen hierzu von Winding | (4-5) | M. | 1.— |
| Ed.-Nr. | 278 | — — d moll (K. 466) *(Kullak)* | (4-5) | M. | 2.20 |
| Ed.-Nr. | 1441 | — — — Kadenzen hierzu von Bergell | (5) | M. | —.60 |
| Ed.-Nr. | 407 | — — — Kadenzen hierzu von Winding | (4-5) | M. | 1.— |
| Ed.-Nr. | 1566 | — — Es dur (K. 271) *(Willy Rehberg)* | (4-5) | M. | 2.20 |
| Ed.-Nr. | 562 | — — Es dur (K. 482) *(Bischoff-Willy Rehberg)* | (4-5) | M. | 2.20 |
| Ed.-Nr. | 409 | — — — Kadenzen hierzu von Winding | (4-5) | M. | 1.— |
| Ed.-Nr. | 2572 | — — F dur (K. 37) *(Hinze-Reinhold)* | (4) | M. | 2.20 |
| Ed.-Nr. | 2356 | — — F dur (K. 413) *(Hinze-Reinhold)* | (4-5) | M. | 2.20 |
| Ed.-Nr. | 2443 | — — F dur (K. 459) *(Willy Rehberg)* | (5) | M. | 2.20 |
| Ed.-Nr. | 2441 | — — G dur (K. 453) *(Hinze-Reinhold)* | (4-5) | M. | 2.20 |
| Ed.-Nr. | 564 | — — Konzert-Rondo in Form von Variationen D dur (K. 382) *(Mertke/Hinze-Reinhold)* | (4) | M. | 1.20 |

---

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| Ed.-Nr. | 565 | — — Es dur (K. 365) Original für 2 Klaviere mit einbezogenem Orchesterpart *(Mertke)* | (5) | M. | 1.80 |
| Ed.-Nr. | 1671 | — — F dur (K. 242) Originalbearbeitung für 2 Klaviere nach dem Konzert für 3 Klaviere, mit einbezogenem Orchesterpart *(Engelke)* | (4) | M. | 2.50 |
| Ed.-Nr. | 573 | — — Sonate D dur (K. 448) Original für 2 Klaviere *(Willy Rehberg)* | (4) | M. | 1.80 |

## VIOLIN-KONZERTE

mit Klavierbegleitung

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| Ed.-Nr. | 1817 | — — Nr. 1 B dur (K. 207) mit begleitender II. Violine *(Marteau)* | (4) | M. | 2.50 |
| Ed.-Nr. | 1818 | — — Nr. 2 D dur (K. 211) mit begleitender II. Violine *(Marteau)* | (4) | M. | 2.20 |
| Ed.-Nr. | 1307 | — — Nr. 4 D dur (K. 218) *(Waldemar Meyer)* | (5) | M. | 1.50 |
| Ed.-Nr. | 1159 | — — Nr. 6 Es dur (K. 268) *(Waldemar Meyer)* | (5) | M. | 1.50 |
| Ed.-Nr. | 1966 | — — Rondo concertant B dur (K. 269) *(Marteau)* | (4) | M. | 1.40 |

*Durch alle Buch- und Musikalienhandlungen (auch zur Ansicht) erhältlich.*

*Über weitere Instrumentalwerke von Mozart gibt der Steingräber-Katalog Auskunft.*

STEINGRÄBER VERLAG / LEIPZIG

musikfreudigen Bevölkerung, sodaß der weitblikkende Intendant des hiesigen Staatstheaters, Herr Max Berg-Ehlert, es sogar wagen konnte, die Zahl der Konzerte des Staatstheaters um nicht weniger wie um sieben Konzerte zu erhöhen, die sämtlich von dem ersten Kapellmeister des Staatstheaters, Dr. h. c. Robert Laugs geleitet wurden. Die großen Reihenkonzerte in dem mehr wie zweitausend Personen fassenden Festsaal der Stadthalle sind durchweg ausverkauft, und auch die neu eingeführten Konzerte im Staatstheater erfreuen sich eines von Konzert zu Konzert steigenden Besuches.

Der Brukenthalchor unter Leitung von Prof. F. X. Dreßler veranstaltete in Hermannstadt ein Vokalkonzert mit Werken von Felix Draeseke, Fritz Schuller, Brahms u. a.

Der Lehrergesangverein Weißenfels bot anläßlich seines 70jährigen Bestehens unter Leitung von Walter Schrappe ein Festkonzert mit Werken von Bruckner und Brahms (u. a. „Rinaldo"). Anläßlich dieser Aufführung verfaßte Albert Lampe-Weißenfels eine höchst lesenswerte großenteils literarhistorische Einführung in den Rinaldo.

Der unter Rob. Laugs stehende rühmlichst bekannte Kasseler a cappella-Chor wurde in einem Konzert mit neuzeitlichen Werken stürmisch gefeiert. Höhepunkte des Programms waren die schwierige „Claudias Motette" von Gerstberger, die „Nippon Suite" für Frauenchor von Lendvai und die ungekürzte Aufführung des herrlichen „Zeitkranz-Zyklus" von Armin Knab.

Das 70. Fastnachtskonzert des Dresdener Kreuzchors unter Leitung von Werner Starke und Rudolf Müller und solistischer Mitwirkung von Dr. Waldemar Staegemann bot neben Madrigalen und Volksliedern Chöre von Heinrich Platzbecker, Paul Pfitzner, Otto Richter und Hugo Kaun.

Der „Freie Singkreis" Aachen veranstaltete unter Leitung des Komponisten ein Konzert mit Liedern und Chorwerken von Reinhold Zimmermann.

In Graz (Steiermark) gelangte die „Sinfonische Ouverture" op. 13 von Egon Kornauth, die kürzlich auch anderwärts erfolgreich aufgeführt wurde, im VII. philharmonischen Konzert unter Opernchef Karl Tutein mit außerordentlichem Erfolge zur Erstaufführung. Ferner veranstaltete Dr. Kornauth in Graz einen eigenen Kompositionsabend mit Kammermusik und Liedern, wobei — laut den einstimmig glänzenden Presseberichten — dem persönlich mitwirkenden Komponisten ungewöhnlich begeisterter Beifall gespendet wurde.

Der Kasseler a cappella-Chor führte unter Leitung von Dr. H. C. Laugs in seinem Konzert vom 11. 2. den „Zeitkranz" von Armin Knab auf. Die Presse war sich darüber einig, daß dieses Werk von einer außerordentlichen Klangschönheit und Formvollendung ist und unter den heutigen Kompositionen einen ganz besonderen Rang einnimmt.

Der Akademische Gesangverein (im S. V.) München hielt im Odeon unter der Leitung von Studienrat Anton Walter ein großes, nur „Altklassischer Musik" gewidmetes Konzert, in dem ein junger, aus dem Lehrfach kommender Sänger Siegmund Kolb Triumphe feierte.

Hermann Ambrosius' 4. Symphonie gelangte am 23. Februar in Dessau zur Erstaufführung.

Eine Violin-Klaviersonate des in Saarbrücken wirkenden Pianisten und Komponisten Emerich Vidor gelangte in Saarbrücken durch den Geiger Fritz Neuheusel und den Komponisten zur erfolgreichen Uraufführung.

Das Zilcher-Trio konzertierte im Konzertwinter 1930/31 bisher u. a. in Aschaffenburg, Bayreuth, Bielefeld, Heilbronn, Pforzheim, Regensburg, Münster, sowie in den Rundfunksendern Nürnberg, Köln und Mühlacker. Der Künstlerische Erfolg war durchwegs ein sehr starker.

Die „Kleine Lustspiel-Suite" von Hermann Wunsch wurde vom „Allgemeinen Deutschen Musikverein" für das diesjährige Tonkünstlerfest in Bremen zur Aufführung angenommen. Das Werk wurde in der kurzen Zeit seit seinem Erscheinen aufgeführt in Bergen, Flensburg, Hamburg, Kiel, Leipzig, Rotterdam, Tokio und Weimar, sowie im Rundfunk Berlin und Breslau.

Musikdirektor Hermann Neumann, Speyer, brachte unlängst zwei neue Werke in Speyer und Landau zur Uraufführung, eine Pastoralmesse op. 15 und ein Bläsersextett, ausgeführt von der Kammermusik - Vereinigung des Nationaltheaters Mannheim.

Der Straube - Schüler, Organist Herbert Haag-Mannheim, ist wiederum mit zwei beachtenswerten Konzerten, in der Stadtkirche zu Karlsruhe mit Werken von Bach, Bruckner und Reger und in der Konkordienkirche zu Mannheim mit Werken von Meistern aus dem 16. und 17. Jahrhundert, vor die Öffentlichkeit getreten.

Lotte Leonard ist von der Musik-Akademie in Zürich aufgefordert worden, im Laufe dieses Sommers dort einen Meisterkursus für Gesang zu veranstalten und am Schluß in mehreren konzertmäßigen Aufführungen eine größere Anzahl von Arien mit Liedern selbst zum Vortrag zu bringen.

## DER SCHAFFENDE KÜNSTLER.

Die Uraufführung des „Tedeum" für Soli, achtstimmigen Chor und Orchester von Günter Raphael, Lehrer am Landeskonservatorium Leipzig, fand am 6. März im Dom zu Bremen unter Leitung von Musikdirektor Liesche statt. Raphael wurde eingeladen, in den Rundfunk-Sendern Leipzig, Berlin, München, Zürich und Stockholm eigene Werke zu Gehör zu bringen.

Anläßlich des 50. Geburtstages von Ernst Smigelski fand in Berlin ein Kompositionsabend statt. Der Breslauer Sender übertrug aus gleichem

Anlaß seinen Bariton-Cyklus „Eros-Thanatos". Das Leipziger und Hamburger Operetten-Theater führt noch in diesem Jahre seine neueste Operette „Die Glücksreiterin" auf.

Sigfrid Walter Müller, Lehrer am Landeskonservatorium zu Leipzig, vollendete soeben seine „Partite e Fuga sopra Jesu, meine Freude" op 36, für Orgel. Das Werk erlebte seine erfolgreiche Uraufführung am 14. Februar durch Friedrich Högner im Konservatoriumssaale.

Konrad Stekl, einer der begabtesten jungsteirischen Komponisten, ein Schüler Dr. Roderich Mojsisovics', arbeitet an einer Schauspielmusik zu Shakespeares „Kaufmann von Venedig".

Der dänische Komponist N. O. Raasted hat ein neues Werk vollendet, das als „Thema mit Variationen" für Solostimmen, gemischten Chor, einstimmigen Knabenchor und Orchester erscheint. Das Thema bildet die, schon durch den Rundfunk allgemein bekannte, Glockenmelodie der Kopenhagener Rathausglocken, und die 12 Variationen entsprechen den 12 Monaten, so daß jede ein typiches Bild von Kopenhagen gibt. Den Text lieferte der bekannte dänische Lyriker Erik Stokkebye, von dem der Komponist schon eine ganze Reihe von Gedichten vertonte. Der Titel des neuen Werkes lautet: „Sangen om Kobenhavn" Op. 60 (Das Lied von Kopenhagen).

Ernst Křenek hat einen neuen Zyklus von sieben Liedern für Sopran und Klavier beendigt. Als textliche Grundlage dienen Gedichte von Karl Kraus, die aus seinen Gedichtbänden zusammengestellt sind und im Einverständnis mit dem Dichter unter dem Titel „Durch die Nacht" zu diesem Zyklus vereinigt wurden. Die Uraufführung wird, mit dem Komponisten am Klavier, am 10. April in Dresden durch die Sängerin Eliza Stünzner erfolgen. Gleichzeitig hat Křenek das Gedicht „Die Nachtigall" von Karl Kraus für Koloratur-Sopran und Kammerorchester vertont. Dieses Werk kommt in Zürich zur Uraufführung.

Karl Höller, der erst dreiundzwanzigjährige Münchener Komponist und Meisterschüler von Joseph Haas, kommt in diesem Jahre sowohl auf dem Tonkünstlerfeste, das der A.D.M. in Bremen abhält, als auch auf der Nürnberger Sängerwoche mit eigenen Werken zu Worte. Für die Bremer Veranstaltung wurde ein Konzertino (für Solo und Kammerorchester) angenommen, die Nürnberger Tagung sieht die Uraufführung der Männerchor-Motette „Media vita" vor.

## VERSCHIEDENES.

Die R. Schumann-Gesellschaft hat als dritte ihrer Veröffentlichungen den Entwurf eines Stammbaums Rob. Schumanns herausgegeben, auf den wir mit Nachdruck hinweisen. Genauere biographische Angaben sind gegen Einsendung von Mk. 2.— bei der Geschäftsstelle der R. Sch.-Ges. zu erhalten. (Postsch. Leipzig 25060.)

Ein musikgeschichtliches Museum in Neapel. Die reichhaltigen musikgeschichtlichen Sammlungen des berühmten Konservatoriums S. Pietro a Majella in Neapel sind zu einem Museum vereinigt worden, das den Grundstock eines Musikmuseums des Südens bilden soll. Die interessante Sammlung enthält eine umfangreiche, alphabetisch geordnete Bildnisgalerie großer Musiker aller Zeiten und Nationen, die von P. Anfossi, Beethoven, Bellini bis Leonardo da Vinci und Zingarelli reicht. Zahlreiche Manuskripte, darunter viel ungedrucktes Material, sowie persönliche Denkwürdigkeiten aller Art erinnern an die Meister der napolitanischen Schule: Scarlatti, Pergolesi, Donizetti, Rossini bis Martucci.

f. r.

Wanda Landowska, die kürzlich eine Tournée in Südfrankreich, Spanien und Portugal absolvierte, teilt Interessantes über den leider zu wenig bekannten Portugiesen José Antonio Carlos de Seixas (1704—1742) mit, der als Organist und Cembalist in Lissabon und Coïmbra wirkte und eine Anzahl wertvoller Kirchenwerke, auch Orgel- und Cembalostücke komponierte. Sie entdeckte in der Bibliothek von Coïmbra eine zeitgenössische Handschrift von 30 prachtvollen Toccaten, die sie demnächst in Paris spielen wird.

Einige Kompositionen Debussys, die acht Jahre nach seinem Tode von der Witwe im Nachlaß entdeckt waren, wurden in einem großen Konzert gespielt, dessen Ertrag für die Errichtung eines Debussy-Denkmals bestimmt war. Da eine Reihe von Angehörigen des Denkmal-Komitees aber verbreitet hatte, die Aufführung könne dem Andenken des Toten nur schaden, wurde das Konzert ein großer finanzieller Mißerfolg. Frau Debussy hat das Komitee auf Schadenersatz verklagt.

Prof. Dr. Willibald Gurlitt, der Freiburger Musikhistoriker, hat in der Pariser Nationalbibliothek einen an der neugegründeten Albert-Ludwigs-Universität in Freiburg i. B. 1457 entstandenen, bisher unbekannten Musiktraktat gefunden. Der Traktat wird in der Niederschrift als „in novo studio Friburgensi consumatus" bezeichnet.

Ein bisher unbekanntes Skizzenblatt Beethovens mit sechs unausgeführten Entwürfen zu kleineren Klavierstücken in der Art der Bagatellen hat das Autographenhaus V. A. Heck in Wien erworben. Besonders bemerkenswert an den Skizzen, deren Entstehungszeit bisher nicht festzustellen war, ist die verhältnismäßig sorgfältige Notenschrift und die bei Entwürfen sonst selten vorkommende genaue dynamische Bezeichnung sowie die Anführung der Wiederholungszeichen. Am mei-

ſten ausgeführt iſt der vierte Entwurf, ein achttaktiges Thema in h-moll, Melodie und Baß mit genauen dynamiſchen Bezeichnungen.

Der Wiener Akademiſche Wagner-Verein hat ſich mit dem Wiener Männergeſangverein in Verbindung geſetzt, um das längſt geplante Wagner-Denkmal für Wien anläßlich der 50. Wiederkehr des Todestages Wagners im Gedenkjahr 1933 erſtehen zu laſſen. Zu dieſem Zwecke wird demnächſt ein künſtleriſcher Wettbewerb ausgeſchrieben werden. Die Stadtgemeinde, die ſich auf das lebhafteſte für das Projekt intereſſiert, hat bereits einen der ſchönſten Plätze Wiens für die Aufſtellung des Denkmals zur Verfügung geſtellt.

Die Stadtverordneten in Pirna nahmen von einer Anordnung der Oberbehörde Kenntnis, wonach die Stadt Pirna die Muſikinſtrumentenſteuer einzuführen hat. — Kultur-Unfug!!

Das Muſikhiſtoriſche Muſeum Neupert, deſſen kulturhiſtoriſche und muſikwiſſenſchaftliche Bedeutung in Künſtler- und Privatkreiſen dauernd ſteigende Würdigung findet, zeigt, wie bekannt, in ca. 150 ſpielbaren Originalen die Entwicklung des Klavieres durch fünf Jahrhunderte. Durch ſtändig ſtattfindende Führungen und Vorträge mit muſikaliſchen Demonſtrationen werden die Beſucher in den Geiſt und die Klangwelt zurückliegender Zeiten verſetzt. Es iſt erklärlich, daß dadurch auch das Intereſſe an originalgetreuen Darbietungen aus den Werken alter Meiſter rege geworden iſt. Um dies zu fördern wurden einige Räume des 1. Stockes zuſammengelegt und auf dieſe Weiſe ein kleiner Muſikſaal gewonnen. Mit den einfachſten Mitteln erhielt dieſer ein, ſeinem Zwecke entſprechendes Gepräge. Die den Veranſtaltungen angepaßte Stimmung wurde durch eine helle Decke, leuchtende gelbe Tönung der Wände und elfenbeinfarbige Behandlung des breiten Sockels und ſämtlicher Holzteile erreicht. Eine weitere Steigerung wurde erzielt durch Verwendung hoher, geteilter Spiegel, die zugleich ſtreng geformte Metallkerzenträger halten. Zwei große Kandelaber und vier Deckenbeleuchtungen, Vorhänge in gelb und grün-blau und ein ähnlich getonter Läufer vollenden die Stimmung des vornehmen kleinen Muſikſaales, der ſich gut in den Geſamtcharakter des Muſeums einfügt und doch ſeine eigene Note aufweiſt. Das muſikliebende Publikum hatte am 15. März Gelegenheit anläßlich der Einweihung dieſes für intime Muſik prachtvoll geeigneten Saales das berühmte Münchener Döbereiner-Trio für alte Muſik in Originalbeſetzung: Dr. Johannes Hobohm (Cembalo), Anton Huber (Viola d'amore) und Chriſtian Döbereiner (Viola da Gamba) in einem auserleſenen Konzert zu hören, zu welchem die Stadt Nürnberg die Einladungen ergehen ließ. Das Konzert, das ungeteilten Beifall fand, kann als Auftakt zu einer Reihe weiterer Aufführungen, meiſt alter Muſik, im Muſikhiſtoriſchen Muſeum Neupert betrachtet werden.

## FUNK UND FILM.

Der thüringiſche Innenminiſter hat, nach Zeitungsmeldungen, die Aufführung des Tonfilms „Dreigroſchen-Oper" von K. Weill-Brecht für Thüringen verboten.

Ein muſikaliſches Ereignis war die Erſtaufführung einer finniſchen Oper „Oeſterbottner" von Madetoja, Direktor des Konſervatoriums in Helſingfors, unter Leitung von GMD. Hermann Stange, im Berliner Rundfunk.

Die Schleſiſche Philharmonie brachte unter Leitung Dr. E. Nicks im Breslauer Sender Hermann Zilchers „Nacht und Morgen" für 2 Klaviere, Streichorcheſter und Pauken op. 24 zur Aufführung.

In einer eigenen Liederſtunde im Rahmen der „Deutſchen Stunde in Bayern" brachte der Bamberger Komponiſt Karl Schäfer am Flügel mit der Nürnberger Sopraniſtin Fr. Henriette Klink-Schneider Geſänge nach Texten von Ernſt Krauß und Alfred Graf ſowie Kinderlieder nach Verſen von Eliſabeth Dauthendey zur Uraufführung.

Die „Deutſche Stunde in Bayern" bringt demnächſt die „Marienlieder" von Otto Piehler, die neben einer Reihe anderer Städte erſt kürzlich im Augsburger Tonkünſtlerverein herzliche Aufnahme fanden, zur Aufführung.

## DEUTSCHE MUSIK IM AUSLAND.

Beſondere Erfolge errang GMD. Hans Weißbach mit einem Bruckner-Brahms-Konzert in Stockholm.

Zu einer Triumphreiſe geſtaltete ſich die Auslandfahrt des Berliner Philharm. Orcheſters, unter Leitung von W. Furtwängler, die nach Brüſſel und London führte.

Otto Klemperer dirigierte neuerdings zweimal im „Auguſteum" zu Rom mit ſtarkem Erfolg.

Günther Ramin wurde vom Bachverein in Kopenhagen aufgefordert, einen Cembalo-Bach-Abend zu geben. Außerdem wird er im Däniſchen Staatsrundfunk alte Cembalo-Muſik ſpielen.

Die Mailänder Scala veranſtaltet in der laufenden Spielzeit wieder zwei Geſamtaufführungen von Wagners „Ring" in rein italieniſcher Beſetzung und unter muſikaliſcher Leitung von Ettore Panizza.

Die Freilicht-Oper in der Arena von Verona wird in dieſem Sommer wieder eine Spielzeit veranſtalten, die etwa einen Monat lang dauern ſoll. „Wilhelm Tell" von Roſſini, „Mephiſtofeles" von Boito und Wagners „Meiſterſinger" werden zur Aufführung gelangen. Dirigent iſt Giuſeppe del Campo.

Otto Siegl-Paderborn dirigierte mit großem Erfolg in Barcelona ſeine „Unterhaltungsmuſik" für Streichorcheſter und Cembalo.

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Fritz Stege, Berlin. — Für den Verlag und den Anzeigenteil verantwortlich: Guſtav Boſſe Verlag, Regensburg. — Redaktionelle Sendungen an: Redaktionelle Geſchäftsſtelle der „Zeitſchrift für Muſik" in Berlin-Johannisthal, Sturmvogelſtr. 10 — Aufſätze u. innere Anfragen an: Dr. Alfred Heuß, Gaſchwitz bei Leipzig, Guſtav Meiſelſtraße 23. — Schriftleitung für Weſtdeutſchland: Prof. Dr. Hermann Unger, Köln-Marienburg, Alteburgerſtr. 338. — Sendungen für den Verlag an: Verlag der „Zeitſchrift für Muſik", Guſtav Boſſe Verlag in Regensburg. —

# ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann
Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG
HAUPTSCHRIFTLEITER: DR. ALFRED HEUSS, GASCHWITZ BEI LEIPZIG

Schriftleitung für Norddeutschland: Dr. Fritz Stege, Berlin
Schriftleitung für Süddeutschland und Österreich: Gustav Bosse, Regensburg
Schriftleitung für Westdeutschland: Prof. Dr. Hermann Unger, Köln




98. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG / MAI 1931 HEFT 5

## INHALT



### Bildbeilagen:



### Notenbeilage:




## BEZUGSBEDINGUNGEN

Die Zeitschrift für Musik kostet im In- und Ausland im Vierteljahr RM. 4.—, Einzelheft RM. 1.50

Sie ist zu beziehen: a) durch alle Buch- und Musikalienhandlungen, b) vom Verlag der „Zeitschrift für Musik" Gustav Bosse Verlag in Regensburg direkt, c) durch alle Postämter (bezw. beim Briefboten zu bestellen). Bei Streifbandzustellung werden Portospesen berechnet. Der Bezugspreis ist im Voraus zu bezahlen

## INSERTIONSBEDINGUNGEN

Preise für Anzeigen: 1/1 Seite RM. 180.—, 1/2 Seite RM. 94.—, 1/4 Seite RM. 50.—, 1/8 Seite RM. 28.—,
die einspalt. 68 mm breite Millimeterzeile kostet RM. 0.80. Bei Platzvorschrift 25% Aufschlag. Eine Anzeigenseite ist 203 mm hoch und 140 mm breit
Zahlstellen des Verlages (Gustav Bosse Verlag): Bayer. Staatsbank, Regensburg; Postscheckkonto: Nürnberg 14349; Österr. Postsparkasse: Wien 156451

## Aus neuerschienenen Büchern.

Edward Grieg in seinen Briefen. Aus der Monographie von Dr. Julius Röntgen, die eine längst erwartete Veröffentlichung der Briefe Griegs enthält. — Verlag J. Philipp Kruseman, s'Gravenhage.

(19. 2. 1893.) Lieber Freund! Herzlichen Dank für Deinen lieben Brief mit der Kritik über die Suite (zu Peer Gynt). Da ist doch meine Selbstkritik ein Bischen strenger, das kann ich Dir versichern. Ich habe nun auch das Stück gehört, und zwar in einem akademischen Konzert, wo ich es sogar dirigiert habe und mit allem Respekt und Liebe für alle „Trold" ist doch das Resultat geblieben, daß ich das letzte Stück ganz unbarmherzig fortgeschnitten habe. Das Stück soll mit dem a moll Lied schließen. Sollte Jemand von Deinen Bekannten jemals das Werk aufführen, dann bitte ja, diesen Wunsch zu respektieren. Der Tanz des Bergkönigs gehört nur auf dem Theater, nicht im Koncertsaal, das ist meine Überzeugung.

— — — — — — — — — — — — — — — —

Denke Dir, was ich hier geschrieben habe: einen langen Auffatz über Schumann für „The Century Magazine" in New York habe ich geschrieben. Die Leute verlangten es von mir und ich habe — unter uns gesagt — die Gelegenheit benutzt, um den Herren „Wagnerianern" gelegentlich ihrer Unverschämtheit gegen Schumann, einige Derbheiten zu sagen.

— — — — — — — — — — — — — — — —

(25. 5. 1906.) ... Und wie wird man hier geplagt mit Briefen aller Art. Ja ja, es ist, oder besser, es scheint sehr schön mit dieser Popularität, sie ist aber nicht billig. Mein Renommé als Künstler leidet darunter und die Kritik wird gehässig. Glücklicher die Künstler, die nicht bei Lebzeiten die sogenannte Popularität erhalten. Ich kann doch nicht dafür, daß meine Musik in Hotellen dritten Ranges und von den Backfischen gespielt wird. Ich habe meine Musik deshalb doch ebenso warm empfunden ohne an Publicum zu denken. ... Möchte mir doch die Zeit beschieden sein, wo ich weltvergessen für mich und meine Kunst leben könnte!

— — — — — — — — — — — — — — — —

(Kristiania, 6. 2. 1907.) Habe ich Dir von dem hier aufgeführten Orchesterwerk von Debussy „l'après-midi d'un faune" geschrieben? Extravagante Musik, aber sehr talentvoll und für mich 10 mal mehr sympathisch, als der neudeutsche Plumpudding.

— — — — — — — — — — — — — — — —

(Kopenhagen, 7. 5. 1907). Ich fühle mich mit einmal 2000 Jahre alt und wünsche nicht einmal zu komponieren! Nur Ruhe, Ruhe wünsche ich. Centnerschwer ist der Körper, so furchtbar greifen diese Finsen'schen Lichtbäder den Organismus an. Dabei schlechte Nächte! Es ist kein Leben mehr, es ist „Fegefeuer" und „Hölle". Und so bleibt es den ganzen wunderschönen Monat Mai. ...... Eigentlich weiß ich nicht, ob ich Dir etwas über die letzten Berliner Concerte geschrieben habe. Es ging alles sehr schön und die Stimmung war überall „taschentücherlich" und „wiederkommlich". Sehr wehmütig für mich, der ich das Bewußtsein habe zum letzten Mal in Deutschland dirigiert zu haben. In Berlin war ich zum Lunch beim Kaiser eingeladen und traf dort Massenet und Saint-Saens. Da ich aber nicht französisch sprechen konnte, war die Situation ziemlich peinlich. Auch Richard Strauß lernte ich kennen ... Seine „Salome" ist selbstverständlich für den Musiker sehr interessant anzuhören. Er hat etwas, was ich „technische Phantasie" nennen möchte. ....

## Preisausschreiben.

Preisausschreiben Wilhelm Hansen, Leipzig. Das Preisrichterkollegium ist zu dem Ergebnis gekommen, von einer Staffelung der Preise abzusehen und die 8 besten Kompositionen zum Erwerb durch gleichmäßige Verteilung der ausgesetzten Gesamtsumme von 4 000 M. vorzuschlagen. Es sind dies die Klavierkompositionen von: Dr. Sigfrid Karg-Elert, Leipzig, Eduard Moritz, Berlin, Gertrud Schweitzer, Mannheim, Kurt von Wolfurt, Berlin, Gemeinschafts-

musik von: Carl Gerhardt, Berlin, Walter Leigh, London, Sigfrid Walter Müller, Leipzig und Otto Wittenbecher, Leipzig. — Der Verlag macht darauf aufmerksam, daß eine Rücksendung der eingesandten Manuskripte nur auf ausdrückliches Verlangen und Voreinsendung des Portos erfolgen kann.

Einen Komponisten-Wettbewerb zur Schaffung eines neuen Choralvorspielbuches veranstaltet der Bärenreiter-Verlag in Kassel-Wilhelmshöhe. Herausgeber des Werkes werden sein: Prof. Dr. Hermann Keller, Stuttgart, Landeskirchenrat Dr. Chr. Mahrenholz, Hannover und Prof. Wolfgang Reimann, Berlin. Der Verlag versendet auf Wunsch kostenlos ein Merkblatt, aus dem alle Einzelheiten zu ersehen sind.

Der von der Mailänder „Scala“ veranstaltete Wettbewerb für eine italienische, bisher nirgends aufgeführte Oper, die noch in dieser Saison zur Aufführung kommen sollte, ist negativ verlaufen. Von den 71 Werken, die der Prüfungskommission vorgelegt worden sind, wurden 20 von den Autoren zurückgezogen, 14 von vornherein ausgeschaltet, da einige schon aufgeführt sind, von ausländischen Autoren waren und bei anderen wieder die Orchesterpartitur fehlte. In die engere Wahl konnten nur acht Opern gezogen werden.

## Ehrungen.

Der frühere Ministerpräsident Senator Barthou hat in der Université des Annales einen Vortrag über Beethoven und Richard Wagner gehalten. Im musikalischen Teil der Veranstaltung wirkte die Wiener Kammersängerin Lotte Lehmann mit. Nach Schluß der Veranstaltung überreichte Barthou Frau Lehmann im Namen der französischen Regierung das Abzeichen der Ehrenlegion.

Pfitzner-Ehrung in der Berliner Akademie der Künste. Ein Konzert mit Werken von Trägern des Staatl. Beethovenpreises, darunter Arnold Mendelssohn, Reznicek, und ein stimmungsvoller, feinsinniger „Phantastischer Reigen“ von Julius Weismann, bildete den Rahmen für die Verkündigung des diesjährigen Beethoven-Preisträgers durch Prof. Georg Schumann. Mit großer und ehrlicher Freude nahm man davon Kenntnis, daß die Herren Juon, Kaminski und Reznicek als Preisrichter unseren Hans Pfitzner mit dieser Auszeichnung bedacht hatten. Dem anwesenden Komponisten galten herzliche Worte Hans J. Mosers. Er erinnerte an die Verdienste, die sich Pfitzner um die deutsche Kunst erworben hat, und verwies besonders auf das Meisterwerk des „Palestrina“. Hinter der heftigen Kritik Pfitzners an unserem Musikleben verberge sich aufrichtiger Schmerz und Mitgefühl an unseren heutigen Verhältnissen. Wer sich über Pfitzners Polemik ärgere, der gebe damit nur zu erkennen, daß er Pfitzner um seine unbeirrbare Charakterstärke und Konzessionslosigkeit beneide. Berlin habe Pfitzner manche Enttäuschung bereitet, aber mit dieser Preisverteilung sei hoffentlich eine neue Verbindung zwischen Berlin und Süddeutschland angebahnt, und Pfitzner möge nicht übersehen, daß er auch in Berlin eine starke Gemeinde besitze. Lebhafter Beifall dankte dem Redner für seine kurzen, inhaltsreichen, von feinsinnigem Humor durchzogenen Worte.

Dr. F. St.

Die Münchener Volksbühne hat den Komponisten Werner Egk und Karl Prestele, zwei jungen Münchener Musikern, in Würdigung ihres Schaffens und zur Weiterführung ihrer kompositorischen Arbeiten eine Ehrengabe von je 600 Mk. überreicht. — Werner Egk ist über die Sender Berlin und München durch eine Reihe musikalischer Hörspiele (Zeit im Funk, Trebitsch Lincoln) bekannt geworden. Sein Oratorium „Furchtlosigkeit und Wohlwollen“ wird im Mai im Rahmen der Münchener Neuen Musikwoche durch Generalmusikdirektor Hermann Scherchen uraufgeführt. — Karl Prestele ist Braunfelsschüler. Ein größeres Werk: Der 130. Psalm für Soli, Chor und Orchester, ist durch den Lehrergesangverein und die Musikalische Akademie vor zwei Jahren unter Generalmusikdirektor Hans Knappertsbusch zum erstenmal herausgebracht worden.

## Verlagsnachrichten.

Schallplatten jetzt auch bei Breitkopf's! Es wird sicher alle musikalischen Kreise interessieren, daß Breitkopf & Härtel jetzt in ihrem Breitkopf-Haus, Berlin W. 35, Steglitzerstraße 35, auch eine Abteilung für Schallplatten und Sprech-Apparate eingerichtet haben. Reiche Auswahl steht in den Vorspielzimmern zur Verfügung. Ab Freitag, den 24. April 31 finden alle 14 Tage Schallplatten-Konzerte im Breitkopf-Saal nachmittags von ½6—7 Uhr bei freiem Eintritt statt. Zu diesen sind alle Interessenten eingeladen.

Der Verlagsbuchhändler Martin Breslauer, Berlin W 8, Französischestr. 46/I, hat den Verkauf der Bibliothek des Fürsten zu Stolberg-Wernigerode übernommen. Als besonders bemerkenswert erscheint die zweitgrößte Bibel-Sammlung von 3500 Bänden, die hymnologische Abteilung mit 6250 Bänden. Bisher hat sich noch kein Käufer für die Kostbarkeit des „Lochheimer Liederbuches“ gefunden, sodaß der Verkauf nach dem Ausland kaum zu vermeiden ist.

Aus „PERLEN ALTER KAMMERMUSIK“ nach den Originalen für den praktischen Gebrauch

# 61. Deutsches Tonkünstlerfest

## des Allgemeinen Deutschen Musikvereins

zu Bremen vom 11. mit 16. Mai 1931

## PROGRAMM

**Montag, 11. Mai, 11.30 Uhr:**

Kammermusik

Curt Spanich: Streichquartett (Uraufführung)
Paul Feldhahn: Sonate für Flöte und Klavier (Uraufführung)
Gustav Geierhaas: III. Streichquartett (Uraufführung)
Felix Petyrek: „Der Beduinische Diwan" für kleinen gemischten Chor a cappella (Uraufführung)
Karl Höller: Concertino für Klavier, Violine, Bratsche und Kammerorchester

**19.30 Uhr:**

Erste Opernaufführung (Darbietung des Stadttheaters Bremen)
W. A. Mozart, „Idomeneo" in der Neufassung von Richard Strauß

**Dienstag, 12. Mai, 11.30 Uhr:**

Vorträge und Diskussion: Künstler und Kritiker

**17.30 Uhr:**

Begrüßung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins im Festsaal des Rathauses durch den Senat. Anschl. hieran Führung durch das Rathaus

**19.30 Uhr:**

Erstes Orchesterkonzert

Curt von Wolfurt: Concerto grosso für Kammerorchester (Uraufführung)
Leo Kauffmann: „Der Tod", Gesänge für Alt und Orchester (Uraufführung)
Julius Weismann: Konzert für Flöte, Klarinette, Fagott, Trompete, Pauke und Streichorchester [(Uraufführung)
August Reuß: Klavierkonzert
Bernhard Sekles: I. Sinfonie

**Mittwoch, 13. Mai**

Ausflug nach Helgoland (Einladung des Norddeutschen Lloyd)

**Donnerstag, 14. Mai, 19.00 Uhr:**

Chorkonzert

Franz Liszt: Requiem für Solo-Männerquartett, Männerchor und Orchester
Ernst Pepping: Choralmesse a cappella (Uraufführung)
Albert Möschinger: „Gottes Pfad ist uns geweitet" für vierstimmigen gemischten Chor a cappella
Kurt Thomas: „Der 90. Psalm" für Baritonsolo, gem. Chor und Orchester [(Uraufführung)

Nach dem Konzert: Empfang durch die Philharmonische Gesellschaft im Ratskeller

**Freitag, 15. Mai, 11.00 Uhr:**

Hauptversammlung

**19.30 Uhr:**

Zweites Orchesterkonzert

Hans Brehme: Concerto Sinfonico für Solobläser, Streichorchester und Schlagzeug (Uraufführung)
Wolfgang Jacobi: Barocklieder für Tenor und Kammerorchester (Uraufführung)
Lew Knipper: Kleine lyrische Suite für kleines Orchester
Nicolai Berezowski: Violinkonzert
Rudolf Siegel: „Heldenfeier", für Männerchor und Orchester (Uraufführung)
Hermann Reutter: Konzert für Orchester mit obl. Klavier (Uraufführung)
Hermann Wunsch: Kleine Lustspielsuite für Orchester

**Sonnabend, 16. Mai, 19.30 Uhr:**

Zweite Opernaufführung Manfred Gurlitt, „Die Soldaten"

*Alle Anmeldungen nimmt das Lloydbüro, Bremen, Bahnhofstr. 35, entgegen, das auch Hotel- und Privatzimmer vermittelt.*

bearbeitet und herausgegeben von Arnold Schering, Verlag C. F. Kahnt-Leipzig, liegt die Ouverture zum Oratorium „Herakles“ von Händel vor, für 2 Violinen, Viola, Violoncell (Kontrabaß) und Klavier.

Ein echt Händelſches Maeſtoſo von noblem Klangcharakter und origineller Rhythmik wird von einem Allegro transparenteſter Polyphonie abgelöſt. Den Schluß bildet ein Menuett, ein Meiſterſtück fein ziſelierter Satzkunſt. Das anmutige, vom Herausgeber bis in die kleinſten Einzelheiten liebevoll ausgearbeitete Stück iſt eine hochwillkommene Bereicherung klaſſiſcher Kammermuſik.

Der Verlag Steingräber bringt ſechs Vortragsſtücke für die Orgel Opus 66 von Roderich von Mojſiſovics, kurze, ſtimmungsvolle Stücke, die die Hand des tüchtigen, ſatzkundigen Muſikers verraten.

Ebenfalls für die Orgel ſind Choralvorſpiele und Choräle von Kurt Doebler im Verlag von Kiſtner und Siegel-Leipzig erſchienen. Sie ſind beachtenswert, als hier neue Wege in der Harmoniſierung bekannter Choräle gegangen werden.

Friedrich Leipoldt hat es ſich mit ſeiner „Raketenfahrt nach dem Mond“ (Verlag Dörffling u. Franke-Leipzig), drei leichte Klavierſtücke für die Jugend, Opus 20 etwas gar zu leicht gemacht, man fühlt ſich in die Zeiten des ſeligen Chwatal zurück verſetzt, auch ſind die hektographierten Noten für Kinder ſchwer lesbar.

„Isländiſche Tänze“ op. 11 von Jón Leifs und Klavierſtücke op. 2 deſſelben Komponiſten erſcheinen demnächſt bei Kiſtner & Siegel in Leipzig. Die erſte Auflage ſeines Heftes isländiſcher Volkslieder im Verlage Georg Kallmeyer iſt bereits faſt ausverkauft.

Ferdinand Pfohl hat ſein Werk „Twardowsky“ für Männerchor, Mezzoſopranſolo und Orcheſter, op. 10, in einer neuen, leicht überarbeiteten Ausgabe erſcheinen laſſen, die eine weſentliche Steigerung der künſtleriſchen Wirkung bedeutet. Das Werk wurde vor dem Krieg von Prof. Dr. Hermann Kretzſchmar, Heinrich Zöllner, Prof. Brandes, Max Reger (in allen Fällen mit dem Univerſitätsgeſangverein „Paulus“), von Hans Sitt mit dem Leipziger Lehrergeſangverein, Max Krug-Waldſee (Lehrergeſangverein in Magdeburg), dann als Hauptwerk eines Muſikfeſtes in Bern und anderen Orten (Dresden uſw.) mit glänzendem Erfolg aufgeführt, den Fachpreſſe und Zeitungskritik beſtätigten. — Partitur und Klavierauszug ſind erſchienen im Verlag von Fr. Kiſtner & C. F. W. Siegel, Dörrienſtr. 13, Leipzig.

Die erfolgreichen „6 Orcheſterlieder“ (für Sopran und Alt) von Karl Wiener erſcheinen demnächſt in der Ausgabe für Geſang und Klavier im Verlag Bote & Bock.

Einem Teil unſerer heutigen Auflage liegt ein Proſpekt der Pianiſtin Anna Kremar, Prag bei.

## Zeitſchriften-Schau

Wie der Verlag Georg Kallmeyer (Wolfenbüttel) mitteilt, ſtellt die Zeitſchrift „Muſik und Geſellſchaft“, die bisher unter redaktioneller Leitung von Prof. Fritz Jöde und Dr. Hans Boettcher ſtand, ihr Erſcheinen ein, um ſpäter in neuer Form unter alleiniger Schriftleitung von Fritz Jöde wieder zu erſtehen.

Wir entnehmen dem Heft 8 folgende Betrachtung von Rudolf Bilke über „Die politiſche Aktivität des Muſikerziehers“:

„Wir ſind in der Muſikerziehung noch lange nicht über grundlegende polemiſche Fragen hinaus. Bilden wir uns nicht ein, daß wir über allgemeine Anerkennung unſerer erzieheriſchen Überzeugungen, die das „Fach“ angehen, quittieren dürfen. Sind die Forderungen der Muſikerzieher im Komplex der Jugenderziehung reſtlos anerkannt? Nein. Man hat nicht an Raumforderungen zu denken, ſondern an die Idee. Noch ſind viele an der Jugenderziehung Beteiligte an die Idee überhaupt nicht herangetreten. Das ſcheint eine pädagogiſche Angelegenheit zu ſein, die nichts mit der Politik zu tun hat. Freilich, wenn man an Opportunitätspolitik denkt, dann nicht. Weltanſchaulich verankerte, ideenerfüllte Politik erfaßt aber alle Formen des Seins, alſo auch alle Faktoren der Volksbildung. Dazu bedarf es keines Fachverſtändniſſes im ſtofflichen oder techniſchen Sinne. Dazu iſt nur die Fähigkeit und der Wille zum Erfaſſen des kulturellen Geſamtbildes erforderlich. An dieſem Willen fehlt es in manchen Kreiſen der pädagogiſchen Fachleute noch gar ſehr. An Fachorganen beſteht kein Mangel. Auch nicht an lebendigen Organiſationen. Davon wird aber nur ein kleiner Teil des Volkes erfaßt. Welche Rolle ſpielt denn die Muſikerziehung in der Tagespreſſe? Im muſikaliſchen Feuilleton dominiert die Berichterſtattung über muſikaliſche Senſationen. Dem Kult des intereſſanten Reproduzenten, der inſerierenden Muſikinduſtrie wird der weitaus größere Teil des Raumes zur Verfügung geſtellt. Man berückſichtigt nach wie vor Geſellſchaftskreiſe, nicht die Geſellſchaft. Was weiß die Elternſchaft von den tieferen Ideen der Muſikerziehung? Die Kenntnisloſigkeit iſt oft erſchreckend.“



Karl Marx

# ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann
Seit 1906 vereinigt mit dem Musikalischen Wochenblatt

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG
HAUPTSCHRIFTLEITER: DR. ALFRED HEUSS, GASCHWITZ BEI LEIPZIG




98. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG / MAI 1931 HEFT 5

## Karl Marx, sein Schaffen und seine Bedeutung.

Von Ralf v. Saalfeld, Regensburg.

Die äußere Erscheinung von Karl Marx läßt im ersten Eindruck kaum vermuten, daß man in ihm einen Künstler vor sich hat, dessen Werke, obwohl noch nicht sehr zahlreich, in den letzten fünf Jahren in über 80 Aufführungen im In- und Ausland großenteils unter führenden deutschen Dirigenten erklungen sind. Nicht besonders groß, fast etwas schmächtig, mit einem jugendlich fragenden Ausdruck in den dunklen Augen, aber doch mit ruhiger Selbstsicherheit auftretend, macht er aus seiner äußeren Erscheinung nichts irgendwie Auffälliges. Es entspricht ganz dem Wesen seiner Persönlichkeit, daß er sein eigenes Leben vor der Öffentlichkeit zu verbergen sucht hinter seiner Arbeit; er lebt ganz in dieser Arbeit und möchte, daß seine Werke ganz aus sich selbst heraus ohne jede außermusikalische und deshalb veräußerlichende Zutat wirken. Möglich, daß ihm der Umstand, Träger eines berühmten und für Manche berüchtigten Namens zu sein, eine besondere Scheu davor gab, sich an Oberflächenwirkungen zu verschwenden. Ein Gedicht von Rilke, das er sich zum Text in seinen Rilke-Kreis op. 8 wählte, ist für diese seine Einstellung sehr bezeichnend:

Ich will nicht langen nach dem lauten Leben
und keinen fragen nach dem fremden Tage:
Ich fühle, wie ich weiße Blüten trage,
die in der Kühle ihre Kelche heben.

Es drängen Viele aus den Frühlingserden,
darinnen ihre Wurzeln Tiefen trinken,
um nicht mehr könnend in die Knie zu sinken
vor Sommern, die sie niemals segnen werden.

Wie wenig in der Gegenwart eine solche, im tiefsten Sinne „sachliche" Haltung verstanden wird, das beweist der Vorfall, daß erst kürzlich von fremder Seite behauptet wurde, Marx schreibe Gebrauchsmusik für eine politische Bewegung. Eine ahnungslosere Behauptung läßt sich schwer ausdenken für den, der Marx' Wesensart kennt. Denn es war für Marx nie eine Frage, daß eine Bindung an Politik oder an andere kunstfremde Geschäftlichkeiten eine hemmende Gefahr für seine künstlerischen Möglichkeiten bedeuten würde.

Jeder Komponist muß das Vertrauen seiner Zeitgenossen erst erringen; der heutige in besonderem Maße. In der Zeit des wirtschaftlichen Imperialismus haben Viele das Vertrauen verloren zu den heutigen Künstlern, die als Romantiker oder Nachromantiker auf Grund des Vertrauens, welches ihnen einst als Nachkömmlingen der Klassiker geschenkt wurde, sich als die einzig Wissenden gebärdeten und in den Wolken experimentierten, oder aus Geschäftstüchtigkeit und vielleicht aus harmloser Biederkeit althergebrachte und bewährte Formen mit neuem Lack

herausstellten, aber nicht mit neuem Inhalt, der für die Gegenwart ein Trost in ihren Nöten hätte sein können. Die Epigonen der romantischen Musik waren meist viel zu sehr mit sich selbst beschäftigt, als daß sie wirklich der Seele des weiteren Volkes hätten dienen können und imstande gewesen wären, die Zuhörer, wie man einstmals verlangte, mehr „aufzumuntern" als „verdrossen zu machen". Gerade die „führende" Kunst versagte zu häufig an den ihr auch heute noch naturnotwendig gestellten bildnerischen Aufgaben; Unbefriedigung und Mißtrauen mußten die Folge sein. Davon zeugen immer wieder unbefangene Äußerungen wie „modern und doch schön!" Den „Dienst an der Volksseele" übernehmen heute Operettenmusik und Schallplattenkultur. Das ist die „Krisis der Musik". Das ist auch der Grund, warum man heute die Einführung eines neuen Komponisten gleichsam entschuldigen muß.

Aus dieser musikalischen Lage wird Marx' persönliche Haltung erst voll verständlich. Eine Witterung von der Krise hat heute jeder Musiker; aber das Verhalten des Einzelnen zu ihr ist verschieden. Marx jedenfalls begriff, daß nur, wer Anderen hilft, sich hier selbst helfen kann. In dieser Vertrauenskrise war nicht zu helfen, indem man sein eigenes trauriges Los und die Schlechtigkeit der Welt beklagte. Denn gerade für den Musiker hieß es: Ich bin verklagt und muß bestehn. Vertrauen ist nicht zu erwerben durch Pochen auf die eigene Bedeutung oder Autorität, sondern durch die guten Dienste, die man leistet. Erst dadurch wird die Stellung des Musikers in der Öffentlichkeit immer erneut innerlich begründet und bestätigt. Gute Dienste leistet auch nur der Musiker, der nicht nur begabt ist, sondern auch seine Einfälle zu einem Kunstwerk innerlich und äußerlich zu verarbeiten vermag. Die Grundlage dafür ist nicht nur die Technik, die man einmal fürs Leben auf der Musikschule lernt, sondern ebensosehr jene ständige strenge Bezogenheit, die ein dauerndes Weiterarbeiten gewährleistet, auch in Zeiten der äußerlichen Unproduktivität.

Karl Marx hat schon von früher Jugend an komponiert. Als der zweite Sohn katholischer Eltern wurde er im März 1897 geboren. Sein Vater war Intendantur-Beamter und wurde während der Jugendzeit des Sohnes mehrfach versetzt, so daß dieser in Nürnberg, später in Ingolstadt die Schule besuchte und schließlich in München die Oberrealschule absolvierte. In dieser Zeit entstanden für einen Freundeskreis im Münchner Maximilianeum zwei kleine Bühnenwerke, eine komische und eine tragische Oper. Seine damalige musikalische Welt fußte ganz auf dem Boden der Klassiker, namentlich Mozarts. Erst später kam das Erlebnis von Wagners Musikdramen und der Richard Strauß'schen Welt dazu. Hatte ihn ursprünglich namentlich der Klangzauber in Mozarts Werken begeistert, so erkannte er jetzt, im Vergleich mit den späteren Meistern, Mozarts überlegene Ökonomie und erlebte ein zweites Mal Mozarts Musik noch viel tiefer. Nach Abschluß seiner Mittelschulzeit entschloß er sich noch nicht gleich zum Musikstudium. Zunächst studierte er Naturwissenschaften, besonders Chemie. Dann wurde er im Jahre 1917 zum Heeresdienst einberufen. Die Ausbildungszeit beim 1. bayer. Feld-Artillerie-Regiment in München vermittelte ihm die Bekanntschaft des um Weniges älteren Carl Orff, der damals ebenfalls ausgebildet wurde. Gleiches Schicksal und ähnliche Voraussetzungen verbanden die Beiden rasch, so daß Marx, als er nach sechsmonatlichem Frontdienst und längerer englischer Gefangenschaft im Oktober 1919 nach München zurückkehrte, seine musikalischen Studien bei Orff begann. Orff trieb damals besonders Studien in der Musik des 16. und 17. Jahrhunderts; ein Ergebnis dieser Arbeit waren seine späteren Monteverdi-Neugestaltungen („Orfeo", erstaufgeführt 1925 Mannheim, ferner „Lamento d'Arianna", „Ballo delle Ingrate"). Marx studierte bei Orff ein Jahr lang nach verschiedenen Lehrbüchern Kontrapunkt und blieb auch während seiner Ausbildungszeit an der Akademie der Tonkunst in steter Fühlung mit Orff. An der Akademie studierte er 1920—1924 bei S. v. Hausegger Direktion, bei A. Beer-Wallbrunn Komposition. Besonders wichtig für sein späteres Schaffen wurde in dieser Zeit auch die Teilnahme am Akademie-Chor unter Schwickerath und sein Studium als Repetitor unter Felix v. Kraus. Nach Beendigung der Studienzeit wurde er 1924 als Hilfslehrer an der Akademie angestellt, von 1927 an war er auch als Solorepetitor beschäftigt. 1928 wurde er Chorleiter beim Münchner Bach-Verein unter Edwin Fischer.

Von ſeinen vor der eigentlichen Studienzeit entſtandenen Frühwerken, die harmoniſch ganz auf dem Boden der Klaſſiker ſtanden, hat Marx ſpäter nichts veröffentlicht. Das früheſte ſeiner bis heute gedruckten Werke iſt das Lied „Gehſt du außen an der Mauer entlang" (Rilke-Kreis op. 8, IV) aus dem Jahre 1920. Der Eindruck der harmoniſchen Verwandtſchaft mit der Romantik, aus deren Welt er ſich in ſeinen erſten gedruckten Werken erſt allmählich ganz löſt, tritt ſchon hier zurück hinter dem der groß angelegten Linien, die in viel weiteren Räumen als bei den Romantikern und ohne jedes rhetoriſche Pathos aus einem ſicheren architektoniſchen Gefühl heraus ſich ausſchwingen. Dieſes Gefühl bekundet ſich vor allem in dem ſicheren Inſtinkt für die rhetoriſche Bedeutung der Intervallſchritte, der Marx nie zu groß auftragen läßt und in einer Deklamation, die aus dem Wortrhythmus heraus ganz ſelbſtverſtändlich die Feſſel des Taktes überwindet, ohne ſich deshalb beſonders problematiſch zu geben:




Die weit geſpannten Bögen geben den Texten Rilkes einen Hintergrund, der Marx' Vertonung der hintergründigen, „vielſagenden" Sprache Rilkes kongenial macht, ja noch wie eine weitere Erklärung des Textes erſcheinen läßt. Gerade dadurch, daß die Vertonung ſich nicht nur auf lokale Textilluſtration beſchränkt, ſondern die einzelnen Stellen durch formale Bezogenheit zum Ganzen des Kunſtwerks verbindet, erhalten auch die einzelnen Textſtellen einen weitergreifenden Sinn. Dieſer Eindruck wurde auch von Menſchen aus dem Kreis um Rilke ſchon beſtätigt.

Rilkes Dichtungen haben Marx offenbar ganz beſonders angezogen. In ſeinen Werken op. 1, 2, 6, 8, 11, 17 verwendet er Texte des Dichters. Daneben ſtehen in den frühen Werken Dauthendey und Heine und Morgenſtern, ſpäter Angelus Sileſius, Klabund und ſchließlich altdeutſche Dichter und die Bibel. Ein Merkmal ſeiner Texte iſt, daß ſie mit beſonderer Zartheit ſeeliſches Erleben widerſpiegeln und mit dem allgemein menſchlichen Schickſal verknüpfen. Die Textwahl zeigt ein Fortſchreiten von weicheren und jugendlichen zu herberen und ernſten Texten, nicht gleichmäßig fortlaufend — ebenſowenig, wie jedes neue Werk in gleichem Maße einen Fortſchritt in der Stilentwicklung bedeutet.

Bereits die Geſänge op. 1 — das erſte veröffentlichte Werk — tragen ein durchaus ſelbſtändiges Geſicht. In einer Zeit, wo der größte Teil der führenden, und namentlich der jüngeren deutſchen Muſiker unter dem Fluidum der Zeitſchickſale — Revolution und Inflation — ſich atonal und hyperharmoniſch gebärdet — die Atonalen waren vorher faſt ſämtlich Harmonie-Apoſtel — wagt Marx einen durchaus tonalen Stil, der ſich nicht darin erſchöpft, auf dem Boden früherer harmoniſcher Stile zu ſtehen; das Beſondere ſeines Stils iſt, daß ſeine Melodik — auch im Inſtrumentalen — letztlich aus vokalen Linien heraus entwickelt iſt. Darin liegt natürlich eine Geiſtesverwandtſchaft zu der Muſik des 16. und 17. Jahrhunderts, die ihren Inſtrumentalſtil durch einen ähnlichen Prozeß gewann. Dieſe Verwandtſchaft zeigt ſich außerdem in öfterer Anwendung kirchentonaler Wendungen. Daraus darf freilich nicht das Mißverſtändnis entſtehen, als ſchreibe Marx einen „sacralen" Stil oder verwende die Kirchentonarten ſo, wie es manche Romantiker tun, in deren dramatiſcher Muſik der Kirchenton plötzlich als weltentrückter Fremdkörper auftaucht, wo ſie kirchliche oder beſonders tragiſche Begebenheiten charakteriſieren wollen (Phrygiſche Kadenz!). Man ſieht hier wieder einmal, wie wenig die harmoniſche Fortſchreitung allgemein zu bedeuten hat gegenüber der tatſächlichen linearen Entwicklung: in Marx' Muſik wird der Kirchenton durch die lineare Logik mit Stilelementen, die ſich auf ganz andere Epochen zurückführen laſſen, zu einer durchaus ſelbſtverſtändlichen aber doch neuartigen Einheit verſchmolzen. Marx' ganze Schreibweiſe ſtrebt von einer nur-harmoniſchen Stimmführung weg zu immer größerer Plaſtik der Linien und immer größerer Einfachheit in der Verteilung der Mittel. Seine Vokal-Stimmen deklamieren nicht nur, ſie muſizieren und

singen — oft in langen Melismen; jede Einzelheit sucht sein Ausdruckswille zu durchdringen. Auch wo es nur harmonische Begleitstimmen sind, haben sie doch ein eigentümliches Gepräge.

Die ersten Chöre und die „Gebete der Mädchen zur Maria" op. 2 mit Streichsextett sind darin noch nicht so frei, wie die späteren Werke. Der kompakte vier- und fünfstimmige Satz macht manche Stellen noch kompliziert. Aber auffallend ist schon in den ersten Chören die Sicherheit in der Nebeneinander-Verwendung der polyphonen Partien und solcher, wo nur reale Zweistimmigkeit oder Unisono vorliegt. Marx verwendet Unisono-Partien überhaupt gern als Kontraste und zur Steigerung der Eindringlichkeit.

Die Madrigale op. 3 sind ein weiterer Fortschritt in der Auflockerung des Satzstiles. Pausen und viel kanonische Einsätze machen das Partiturbild abwechslungsreich; es erinnert an altitalienische Madrigale (etwa Monteverdi). Das typisch Madrigalische kommt auch in der abschnittweisen Tonmalerei zum Ausdruck. Marx geht aber in diesen Chören nie so weit, daß er die Form in ein quasi Recitativo auflöst. Ein Beispiel möge hier folgen für die Art, wie Marx hier Tonmalereien linear durchführt:

op. 3, Nr. 1

p

... und leicht schwebt ü-ber der gol-de-nen Hel-le des Mon-des Si-chel wie ei-ne sil - ber-ne Li-

p

bel - le, die Menschen a - ber gehn ver-sun-ken tief drin - nen im Strauß

Diese Tonmalerei ist nie bloße Wortdeutung; immer tritt noch ein musikalischer Sinn dazu.

In op. 4 hat Marx Gedichte von Morgenstern vertont, deren Sinn gerade im Dualismus beider Haltungen wie Ausdruck von Marx' eigenem Wesen anmutet: ... doch dein Wissen überwand dein Bangen: dich führt dein Weg — und dann wieder: Ja Kinderspiel ist, was da ist, das sagt dir jede tiefe Nacht, und nur dein tiefes Kindsein macht, daß du noch immer fröhlich bist. Die musikalische Haltung dieser Chöre ist ernst und doch atmen sie eine gewisse Freudigkeit. Wie schon die Chöre op. 1 sind auch sie getragen von einer tänzerischen Beschwingtheit, die überhaupt zu den Eigentümlichkeiten von Marx' Musik gehört und die sich in den späteren größeren Werken bis zur Ekstase (— aber nicht zur Orgie! —) steigert.

Mit op. 5 gelang Marx zum ersten Mal ein ganz großer Wurf: das Konzert für 2 Violinen mit Orchester. Die Gattung des Doppelkonzerts ist an sich nicht häufig; wie anders ist noch dazu dies Konzert, als frühere derartige Werke! In dem Werk kündigt sich eine ganz persönliche Auffassung des Verhältnisses von Conzertino und Tutti an, die den Solisten nicht nur auf einsame Höhe aus dem Orchester heraushebt, sondern durch die thematische Bezogenheit beider Teile aufeinander den Solisten zum Führer macht, der wirklich auf das Orchester eingeht. Wir finden hier wieder eine ganz souveräne und durch die Zusammenstellung neuartige Verwendung von formellen Bestandteilen der Barockmusik. Am Anfang steht aber nicht die alte Tutti-Einleitung; die 1. Sologeige bringt das Hauptthema über einem Orgelpunkt von Trompete in tiefer Lage und Pauke. Die letzte Wendung des Themas bringt echoartig nachhallend das Streichertutti in zartem Pizzicato. Dann setzt die 2. Sologeige ein und die erste antwortet mit einer Gegenstimme. — Der 1. Satz ist in einer sehr aufgelockerten Sonatenform, die aber wesentlich durch die kontrapunktische Verarbeitung der Themen gegliedert wird, geschrieben. Es folgt ein kurzer, sehr ruhiger Mittelsatz mit einer längeren Kadenz, dessen Begleitung nur von teilweise gedämpften Streichern, Celesta und Harfe bestritten wird. Der Schlußsatz ist ungemein lebhaft, obwohl „sehr bestimmt und nicht zu rasch", ein rhythmisch vibrierendes Rondo. Viel Schlagzeug trägt zur Belebung des Rhythmus bei. Die kadenzierenden Teile sind ganz in den Satzbau verwoben und zum Teil kanonisch durchgeführt.

Die Inſtrumentation geht in dieſem, wie in den beiden ſpäteren Konzerten von dem Boden der klaſſiſchen Inſtrumentation aus, aber ſie ſucht die Zutaten der Romantik, die den Orcheſterklang breit und ſchwerfällig machen, zu überwinden. Im Doppelkonzert op. 5 iſt noch das Tubenquartett verwendet, freilich ſehr ſparſam; im Bratſchenkonzert op. 10 ſind noch 2 Poſaunen verwendet, entſprechend 2 Trompeten und 2 Hörner. Im Klavierkonzert op. 9 nur 1 Trompete und 1 Poſaune. Im ganzen iſt die Inſtrumentation darauf eingeſtellt, den Orcheſterklang aufzulichten; dazu tragen auch das reiche Schlagzeug, Celeſta und Harfe bei. (Es iſt eine ganz ähnliche Einſtellung wie heute in der deutſchen Orgelbewegung, die ebenfalls aus der Orgel die klangverdickenden Elemente auszuſcheiden trachtet und den barocken Mixturen und „Schnarrwerken" größeren Platz einräumt.)

Das Konzert op. 5 erlebte ſeine Uraufführung in München unter Hausegger. Es war für die Freunde von Karl Marx ein erſter ſtarker Beweis, daß er auch in den großen Formen durchaus Eigenes zu ſagen habe. Ein weit größerer Erfolg für ihn war ſeine achtſtimmige Motette op. 6 nach Rilkes Stundenbuch, die ſeinen Namen international bekannt machte durch die Aufführungen in Schwerin (Deutſches Tonkünſtlerfeſt) und Genf (Internat. Muſikfeſt). Mit der Motette erreichte er den Höhepunkt ſeiner erſten Schaffensperiode. Hier kommt ſein beſchwingter Vokalſtil, der gerade durch den tänzeriſchen Schwung davor bewahrt bleibt, bei Bewältigung der enormen Bögen „inſtrumental" zu werden, zur reinſten Ausprägung. Die Motette hat gegenüber der ſpäteren doppelchörigen op. 12 einen klaſſiſcheren Zug. Sie beſteht aus zwei großen, nicht weſentlich getrennten Teilen; der zweite iſt eine bedeutende Steigerung des erſten, zum Teil mit den gleichen Motiven. Der Kürze halber mag die eine Tatſache für die ungewöhnliche Geſtaltungskraft dieſes Stückes angeführt werden, daß die Stelle:




die faſt uniſono vom ganzen Chor geſungen wird, erſt der Auftakt iſt zu der letzten großen Kriſe in dem Aufſchrei: Gott! — Gott! — Gott!! 𝄐, der ſich dann befreiend löſt in das Schlußmotiv: Gott, du biſt groß! —

Nach der Motette beſchäftigte ſich Marx zunächſt vorwiegend mit Inſtrumentalmuſik. Es folgen das Streichquartett op. 7, Fantaſie und Fuge, das aus einem Sextett herausgearbeitete Klavierkonzert op. 9 und das Bratſchenkonzert op. 10. Vorher liegen noch die Klavierlieder op. 8 — der erſte Rilke-Kreis — zarte Gebilde feinſter Lyrik, in ihrem Ausdruck auf den früheſten Stil von Marx weiſend, aber auch ſchon formſicher geſtaltet. Die Fantaſie in op. 7, die der Fuge vorangeht, iſt eigentlich ein Erſatzbegriff für die erſten drei Sätze eines Quartetts: ein freies Fugato, ein Scherzo und ein kurzer Adagioteil. — Das Stück gemahnt in ſeiner ruhigen Gelaſſenheit manchmal an die letzten Beethoven-Quartette; aber es hat nicht die tiefe Schwermut, die über jenen liegt. Eine jugendliche Aktivität belebt das kleine Werk.

Im Klavierkonzert op. 9 hat Marx endlich die Form für den Einleitungsſatz gefunden, die ihn mehr befriedigt, als die Sonatenform: die Paſſacaglia. Er benutzt aber auch dieſe Form nicht etwa, um ſie virtuos und kapricenhaft auszuführen, ſondern geſtaltet alles linear in ſtrenger Bezogenheit. Das Scherzo iſt im doriſchen Kirchenton (sic!) notiert. Das Adagio iſt nur ein kurzer Zwiſchenſatz, der vom Klavier mit dem Streichquintett ausgeführt wird. Darauf folgt ein Finale, Rondo, Allegro molto e ſpirituoſo. Das Hauptthema und teilweiſe die Nebenthemen erinnern an klaſſiſche oder frühromantiſche Melodik, ſind aber viel weiträumiger und vor allem ganz flächenmäßig ausgearbeitet (auch in der Inſtrumentierung), ſodaß der Verwandtſchafts-Eindruck äußerlich bleibt.

Das Bratschen-Konzert op. 10 ist das gereifteste der drei Konzerte. Der Instrumentalstil ist am meisten durchgearbeitet. Das Anfangsthema der Solobratsche zeigt eine Bauart, die bei Marx öfter vorkommt:




man vergleiche damit:




oder: Doppelkonzert, op. 5 1. Satz:




Diesen „Entwicklungsthemen“ stehen die „Parolenthemen“ gegenüber:






Der Anfang der Motette op. 6 ist ebenfalls „Parole". Dagegen ist op. 12 als „Entwicklung" geformt. Diese Motette besteht aus 4 außerordentlich klar gegliederten Sätzen. Der Gang der Entwicklung ist ähnlich wie bei der klassischen Sonate: ein breiter Einleitungssatz, der eine große Steigerung enthält; es folgt ein „Scherzo", dann ein langsamer lyrischer Teil, schließlich das „Finale". Es beginnt mit einem fanfarenartigen Motiv: „Blüh auf, gefrorner Christ" und endet in großer Steigerung. Die Gegenüberstellung der beiden Chöre ist in diesem Stück so streng durchgeführt, daß beide Chöre in keinem Satz gemeinsamen Text singen. Die große Zweistimmigkeit, die über der Polyphonie innerhalb der einzelnen Chöre steht, macht die Stimmführung etwas mehr harmonisch als bei op. 6. Gegenüber dieser Motette hat die spätere zudem einen lyrischen Charakter.

Viel mehr als in der großen Motette kündigt sich in den vorher entstandenen Chören op. 11 die Entwicklung zu einer neuen Schaffensperiode, zu einer weiteren Verselbständigung der Stimmführung an:




Den eigentlichen Beginn dieser dritten Periode kann man bei op. 13 „Lieder nach alten Texten" annehmen. Es sind dies kleine Lieder in einem jugendlichen, sehr frischen Stil, so richtig zum Vom-Blatt-weg-musizieren. Das nächste Werk, die Kantate op. 14 für Tenor, Klarinette (oder Bratsche) und Cello ist ganz linear gehalten, duftige Lyrik über Texte von Klabund. Die Motette op. 15, ein kürzeres vierstimmiges Stück, ist von den drei letztgenannten Werken am tiefsten angelegt. Hier ist die Freiheit der Stimmführung am weitesten gediehen. Es kommen gelegentliche Heterophonien vor. (Ansätze dazu waren schon in op. 6 vorhanden.) An ungedruckten Werken liegen noch vor: Frauenchöre op. 16 und ein neuer Rilke-Kreis op. 17, aus dem die Beilage dieses Heftes entnommen ist.

In wenigen Jahren hat sich Marx im deutschen Musikleben eine hervorragende Stellung geschaffen ganz allein durch seine Werke. Schon nach seinen ersten Aufführungen wurden infolge der starken Selbständigkeit seiner Begabung führende Kritiker der Zeit auf ihn aufmerksam. In kurzer Zeit begann sich auch eine Gemeinde um ihn zu bilden. Heute scheint es Vielen, als ob er berufen sei, auszusprechen, was sie bereits unausgesprochen gefühlt und gedacht haben: — das Schicksal aller bedeutenden Entdecker.

Es liegt in der Natur der Sache, daß sich das Schaffen eines Jahrzehnts auf ein paar Seiten nur in gelegentlichen Ausblicken darstellen läßt. Manches mußte hier unerwähnt bleiben. Zudem sind, wo es sich um lebendige Musik handelt, Betrachtungen ein trauriger Ersatz für Noten. Wer das versteht, der wird hoffentlich zu den Noten greifen. Daß er sich mit Erfolg darein vertiefe, dem möchten diese Zeilen dienen.

## WERKVERZEICHNIS.

op. 1. 3 gem. Chöre nach Dichtungen v. R. M. Rilke (Breitkopf u. Härtel, Leipzig), aufgeführt von Schwickerath, Zengerle (München), Rüdel (Berlin) u. a.

op. 2. Gebete der Mädchen zur Maria, ein Liederzyklus nach Rilke für Mezzo-Sopran und Streich-Sextett. Uraufführung Bayr. Tonkünstlerwoche München 1926. Neufassung mit Begleitung von kl. Orchester: Uraufführung Hausegger (München) 1930.

op. 3. 4 Madrigale für gem. Chor nach Dichtung von Dauthendey und H. Heine (Tischer und Jagenberg, Köln). Uraufführung: Köln 1928, weitere Aufführ. in Krefeld, München, Zürich.

op. 4. Gesänge nach Dichtungen von Morgenstern für fünf- und sechsstimmigen gem. Chor (Breitkopf u. Härtel, Leipzig). Aufführungen: Hannover, Mannheim, Stuttgart, Dresden, Stettin, Herford, Regensburg.

op. 5. Konzert für 2 Violinen mit Orchester A-Moll (Tischer und Jagenberg, Köln). Uraufführung: München 1927 (Hausegger), weitere Aufführungen: Darmstadt (Böhm), Köln (Abendroth), Hamburg, Berlin (Furtwängler), Görlitz, Schles. Musikfest (Furtwängler), Düsseldorf (Weisbach), Lübeck (Hausegger), Mülheim (Jochum), Augsburg (Bach), Mannheim (Herzog), Halle (Göhler), Köln Rundfunk (Buschkötter).

op. 6. Motette „Werkleute sind wir" nach Worten aus Rilkes Stundenbuch, für achtstimmigen gem. Chor a cappella (Breitkopf u. Härtel, Leipzig). Uraufführung: München 1928 (Berberich), weitere Aufführungen: Musikfest des Allg. deutschen Musikvereins Schwerin 1928 (Holle'sche Madrigalvereinigung), Internat. Musikfest in Genf (Holle), Stuttgart (Holle), Westfäl. Musikfest, Münster; Berlin und Magdeburg (Janssen), Bremen (Liesche), München (Berberich 4 Aufführungen), Bad Reichenhall, Landshut Ndb., Neustadt a. H.

op. 7. Streichquartett: Fantasie und Fuge G-Moll (Breitkopf u. Härtel, Leipzig). Uraufführung: München (Berber-Qu.), weitere Aufführungen: Berliner Rundfunk-Quartett, Pro Arte-Quartett (Brüssel), Regensburg (Härtl-Quartett, München).

op. 8. Rilke-Kreis, 5 Lieder für 1 Singstimme und Klavier (Tischer und Jagenberg, Köln), aufgeführt in München (Li Richtsfeld), Regensburg (E. Keller), Stuttgart (Rundfunk), Heilbronn, Weinheim a. N., Plauen, Freising.

op. 9. Konzert für Klavier und Orchester (Bote u. Bock, Berlin). — Uraufführung: Mülheim (E. Jochum, Solist: Edwin Fischer).

op. 10. Konzert für Bratsche mit Orchester (Bote u. Bock, Berlin). Uraufführung: Berlin, Rundfunk (Scherchen).

op. 11. 2 Gesänge nach Gedichten von Rilke für gem. Chor (Tischer u. Jagenberg, Köln). Uraufführung: München (Holle), weitere Aufführungen: Frankfurt, Köln, Zürich, Basel, Magdeburg und Berlin (Janssen).

op. 12. Motette „Mensch, was du liebst, in das wirst du verwandelt werden", nach Worten des Angelus Silesius für achtstimmigen Doppelchor (Breitkopf u. Härtel, Leipzig). — Uraufführung: Regensburg (Saalfeld), 1931 weitere Aufführungen: Berlin (Rüdel), voraussichtlich Leipzig (Straube).

op. 13. 6 Lieder nach alten Texten für gleiche und gemischte Stimmen (B. Schott's Söhne, Mainz). Uraufführung: Berlin 1930 (Rüdel), weitere Aufführungen: Hamburg, München, Regensburg.

op. 14. Kleine Kammerkantate „Die unendliche Woge" für Tenor, Klarinette (oder Bratsche) und Violoncell (Bote und Bock, Berlin). Uraufführung: München, Neue Musikwoche (Max Meili), weitere Aufführungen: Köln, Regensburg (Meili).

op. 15. Motette „Leben begehren ist der Welt Trost allein" für gemischten Chor, nach Worten des Buches Hiob und eines unbekannten Dichters aus dem 13. Jahrhundert (B. Schott's Söhne, Mainz). Aufführungen: München, Köln, Frankfurt, Regensburg (Saalfeld), Prag.

Noch ungedruckt:

op. 16. Frauenchöre.

op. 17. Rilke-Kreis: 5 Lieder für 1 Singstimme, 2 Flöten, 2 Violen, 2 Violoncelli (auch mit Klavierfassung).

op. 18. Passacaglia für Orchester.

# Der Klärungspunkt in der Musikkrise der Gegenwart.

Von Hermann W. von Waltershausen, München.

Soweit sich in der Weltgeschichte politische oder geistige Revolutionen verfolgen lassen, so verschiedenartig der Verlauf sich im Einzelnen vor uns abrollt, eine Erscheinung geht wie ein roter Faden durch alle diese Entwicklungslinien hindurch: nie hat eine Revolution ihr Ziel erreicht, nie aber auch konnte sich nach ihrer Beendigung der alte Zustand unverändert wieder behaupten. Wir sind heute schon in der Lage, dieselbe Feststellung bei der Revolution im musikalischen Schaffen zu machen, die sich fast gleichzeitig mit den politischen Umwälzungen Europas nach dem Weltkriege vollzog und jetzt allmählich in das Stadium der Konterrevolution übergeht. Wenn man einigermaßen einen Blick für den natürlichen Verlauf solcher Bewegungen hat, so kann man heute bereits mit ziemlicher Sicherheit feststellen, was sich aus dem Chaos des letzten Jahrzehntes herausschälen wird; wir können sogar weiter gehen, indem wir behaupten, daß schon vieles in greifbarer Gestalt vorhanden ist, ohne bereits durch die Anerkennung der Öffentlichkeit abgestempelt zu sein.

In diesem Sinne kann auch zugestimmt werden, wenn vielfach von einer Krise unseres Musiklebens gesprochen wurde und noch wird. Krisis bedeutet nicht das, was dem Wort vielfach im Sprachgebrauch untergeschoben wird, nämlich soviel wie Verfall, Untergang, sondern im Gegenteil Klärung, Entscheidung. Daß dieser gewissermaßen chemische Prozeß in unserem Musikleben noch nicht überwunden ist, können wir leicht nachweisen. An sehr vielen Stellen wird aber heute bereits der Meinung Ausdruck gegeben, daß der Höhepunkt der Verwirrung überschritten sei und daß eine geheimnisvolle Macht mit ordnender Hand einzugreifen begonnen habe.

Der künftige Musikhistoriker, der sich mit dieser interessanten Periode auseinanderzusetzen haben wird, dürfte schwerlich darum herumkommen, an das Schlagwort anzuknüpfen, das der neuen Musik zuerst einen Namen gab. Ebenso wie man von einer Romantik im 19. Jahrhundert redet und im Grunde das Wort „Romantik" nur mit den Anfängen von deren erster Schule etwas zu tun hat, so muß man später zwangsläufig von dem „atonalen Jahrzehnt der Musik" sprechen. Hiemit wird das Wesen ebenso wenig charakterisiert sein, wie der Begriff Romantik mit dem Wortsinn etwas zu tun hat; aber ebenso wie das wesentlichste primäre Merkmal, die Zurückversenkung in die Vergangenheit, romantisch genannt wurde, so wird der Begriff der Atonalität als „pars pro toto" zum Schlagwort werden, weil in diesem die eigentliche Wurzel gekennzeichnet ist. Wir müßten heute blind sein, wenn wir deren bolschewistische Natur nicht erkennen wollten. Die atonale Musik ist die Auswirkung des bewußt kulturell und politisch anarchisch gefärbten Futurismus, der schon vor dem Weltkriege einsetzte. Interessant ist hiebei aber, daß die Anfänge noch nichts mit Kollektivismus zu tun haben. Die Parole lautete im Gegenteil rein individualistisch; mit Beseitigung aller Tradition, aller Regel, aller Ordnung sollte nichts anderes gegeben werden als persönlichster Expressionismus unter starker Betonung des Primitiv-Naturhaften, des Animalisch-Vitalen und des Unzivilisiert-Dadaistischen. Sehr bald griffen andere Mächte ein: einerseits die mißhandelte Musik selbst, die aus der Fülle der so entstehenden neuen Zufallsbildungen typische disharmonische Klänge ohne Auflösungstendenz herausgriff, um so neben der rein harmonischen und neben der zum Harmonischen drängenden Spannungssphäre eine dritte, die der spannungslosen Disharmonie, zu konstituieren, um andererseits aus der Auflockerung des Harmonischen eine neue, mit dem Schlagwort „Linearität" bezeichnete Polyphonie zu versuchen. Jenseits des Musikalischen bemächtigten sich nun aber die aufstrebenden bolschewistisch-politischen Kräfte der neuen Bewegung, um sie sich dienstbar zu machen. Jetzt wurde der persönliche Ausdruck verworfen und die Atonalität wurde ein Spiegelbild des Revolutionär-Chaotischen in der Masse. Damit führte sich aber von selbst die rhythmische Destruktion der ursprünglich Atonalen ad absurdum; der Kollektivismus verlangte primitive, rein vital-motorische rhythmische Reihen und versuchte sich sehr bald in

Symbolbildungen quaſi romantiſcher, man könnte vielleicht ſagen neoromantiſcher Art, indem ſie Verbindungen zwiſchen dem Grundtakt des neuerwachten körperlichen Maſſengefühls und den ſtampfenden Rhythmen der Maſchine, der Fabrik und des Verkehrs herſtellte: wie in ähnlichen Situationen faſt immer, ergänzten ſich hier verſchiedenartige und aus weit voneinander entfernten Quellen entſpringende Kräfte. Der amerikaniſche Kollektivismus hat an ſich mit dem bolſchewiſtiſchen nichts zu tun, zeitigte aber eine ähnliche Form von rein motoriſcher Rhythmik, teilweiſe unter Übernahme der Muſik des ehemaligen Negerſklaven (es iſt nicht der erſte Fall in der Weltgeſchichte, daß die Kultur oder Kulturloſigkeit von freigelaſſenen Sklavenvölkern ſich an ihren ehemaligen Herren und Peinigern rächt), teilweiſe in einer beſonderen Form von Verdichtung eines primitiven, rein animaliſchen Lebenswillens, der auf der ganzen Welt als Reaktion auf die ſeeliſche Überſpannung des Weltkrieges entſtanden war. Dieſes letztere, das nicht auf eine Objektivierung, ſondern zunächſt auf eine Neutraliſierung des Gefühlslebens hinarbeitete, fand wiederum eine Ergänzung ganz anderen Urſprungs: die mechaniſche Muſik oder beſſer geſagt die mechaniſche Übermittlung der an ſich nicht mechaniſchen Muſik, in der Schallplatte ſchon länger bekannt, nunmehr ſich aber im Rundfunk ausbreitend, ſchuf ein neues Klangbild, das in ſeiner flächigen und rein zeichneriſchen äußeren Reizloſigkeit mit den hinzugeſellten Schnarrtönen einerſeits und Klangverwiſchungen andererſeits, ſich ſehr bald zu einer verhöhnenden Fratze und Karikatur des impreſſioniſtiſchen Ideals der Vorkriegsjahre auswuchs. Wie ſehr hier wieder ein Zufallsgebilde zum Ideal wurde, beweiſt der Umſtand, daß die Erfindung der Jazzmuſik zum ſehr weſentlichen Teil eine Rückprojizierung des durch die Muſikmaſchine erzeugten Klanges auf das lebendige Muſizieren wurde. Schwer zu entſcheiden iſt heute, ob die Wiedererweckung des Chorgeſanges und im beſonderen des a cappella in höherem Maße ſoziologiſche, alſo auch kollektiviſtiſche, oder äſthetiſche Urſachen hat. Tatſache iſt, daß dem Chorſingen im heutigen Muſizieren faſt die größte Wichtigkeit zukommt, was wir auch noch bei Beendigung des Weltkrieges nicht annähernd ahnen und vorausſehen konnten. Dazu kommt endlich, daß die große Gefährdung des Muſiklebens durch äußere wirtſchaftliche Verhältniſſe, die Bedrohung der Oper und des Konzertlebens, der Niederbruch der Hausmuſik, der ſchwere Exiſtenzkampf der freien Schaffenden und Lehrenden den Staat vor ganz neue Aufgaben geſtellt hat, die faſt überall zu einer Anknüpfung an die alten Ideen Platos von der Muſik als ſtaatserhaltenden Kraft geführt haben.

In engſtem Zuſammenhang mit dieſer Politiſierung der Muſik, die ſich hier auf der ganzen Linie kundtut, ſteht auch die muſikaliſche Jugendbewegung, vielleicht die eigentümlichſte und neuartigſte Erſcheinung im Muſikleben unſerer Zeit. Unter ſtarker Reaktion gegen die überkommenen bürgerlichen Formen der Verbindung von Geſellſchaftsleben und Muſikpflege, ebenſo aber im ausgeprägten Widerſpruch zu der ungeiſtigen und antigeiſtigen bürgerlichen Dekadenz, dem oben beſchriebenen rein vital-motoriſchen Nachkriegsſybaritismus, wurde nun die Muſik, und zwar nicht etwa das Muſikhören, ſondern das kollektive Selbſtmuſizieren zu kultiſch-ſymboliſcher Bedeutung erhoben. Hiebei gingen die verſchiedenſten Weltanſchauungen denſelben Weg und die Erweckung alten, koſtbaren Chorgutes, das Ringen um die Erneuerung des Volksliedes dienten im gleichen Maße der Propagierung des Faſziſtiſch-Völkiſchen, des Kirchlichen, des Freigeiſtig-Neureligiöſen, des Neomarxiſtiſchen und des Bolſchewiſtiſchen. Glücklicher Schütz, der du ſo groß biſt, daß du aus ſo verſchiedenen Lagern heraus ſo gründlich verſtanden und mißverſtanden werden kannſt!

Für alle Muſik, die der Zeit, der Mode, dem Gebrauch des Augenblicks dienen will, ergeben ſich hieraus einfache, aber im Grunde doch nicht allzu ergiebige und tiefgehende Konſequenzen. Anders ſehen die Dinge aus, wenn wir uns nunmehr die Frage vorlegen, was der von äußerlichen Zeitbindungen freie, um das Überzeitliche ringende Schaffende von alledem lernen kann. Zunächſt einmal das eine, daß alles Aktuelle in der Kunſt auch heute noch zu dem Schickſal verdammt iſt, ephemer zu bleiben. Darüber hinaus wiſſen wir aber, daß die Zeit des Epigonentums einer leeren, formelhaften Nachahmung von Liſzt, Wagner, Bruckner, Debuſſy, Strauß und Reger vorbei iſt. Man mag zu der neuen Muſik ſtehen wie man will: darin

find sich alle Gesunden, Kräftigen und Fortschreitenden einig, welchem Lager sie auch angehören mögen, daß das gründliche Ausklopfen und Ausstauben alter Perücken ein Labsal war. Die alten Komponierfabriken mit ihren Riesenpartituren ohne Inhalt, ohne Kongruenz zwischen Idee und Mittel, sind zum Stillstand gekommen, die Maschinen rosten, die Fensterscheiben sind eingeschlagen und die Mauern bröckeln ab. Der Zopf der alten geheiligten Harmonielehre, die so vieles verbot, ohne dies mit dem Ohr zu begründen, ist abgeschnitten. Gerade weil wir heute wieder wissen, daß Tonika und Konsonanz unveräußerliche Güter der Musik sind, können wir uns viel freier als bisher bewegen und werden sehr bald lernen, die Regel auch in der Musik wieder in der künstlerischen Idee selbst und nicht in der grauen Theorie zu suchen. Daß wir vor lauter Überspannung des persönlichen und allzupersönlichsten Gefühls den Boden gesunder, einfacher Diatonik und klarer, großzügiger Rhythmik zu verlieren im Begriffe waren, dies können wir heute nicht mehr übersehen. Die neue Diatonik, die sich übrigens schon lange inmitten der Herrschaft der Alterierungen und der Enharmonik bei einigen großen Meistern vorbereitete, hat ihre endgültige Festigung in der Veränderung des Ohres durch die Beschäftigung mit dem Chorklang erhalten. Die Zufallsmischungen der atonalen Versuche haben die Zugehörigkeit der ganzen Obertonreihe zu den Dreiklängen entdeckt. Die Rhythmik hat sich verjüngt, und wenn auch nicht, wie einmal gemeint wurde, durch die Transfusion eines Schusses Negerblut in den Blutkreislauf der europäischen Welt, so doch dadurch, daß die große Mode, das Negroid-Motorische mit seinen Nebenerscheinungen und Parallelerscheinungen uns allen einen Spiegel vorgehalten hat. Wir sind weiter denn je davon entfernt, im Sinne der Augenblicksmode der neuen Sachlichkeit oder in dem von Hanslicks ästhetischem Ideal der bewegten Form zu musizieren; aber wir haben ein neues Verhältnis zum Begriff des rein menschlichen Inhalts in der Musik erhalten und wissen, daß die neue musikalische Geistigkeit nichts mit der Literarisierung der Musik der Vorkriegsjahre zu tun hat. Das amerikanische Tempo der Zeit darf uns nicht des Rechtes auf künstlerische Eingesponnenheit, Versonnenheit und innere Sammlung berauben; als entschiedenen Gewinn können wir aber buchen, daß heute die senil-langstielige Geschwätzigkeit der überwundenen Epigonenmusik mit Recht überall suspekt ist. Nicht in einem kollektivistischen Ausgangspunkt unseres Schaffens sehen wir heute ein Ideal; wohl wissen wir aber, daß das höchste Recht des Künstlers, die Persönlichkeit, nur dann ein Fundament hat, wenn sie imstande ist, sich wieder wie bei den Großen der Vergangenheit zur Allgemeingültigkeit zu weiten. Man mag sich auch zu der Klangverwirrung durch die mechanische Musik verhalten wie man will: das Eine steht fest, daß jede Übertragung, sei sie von der Platte, sei sie durch die elektrische Welle, erbarmungslos alle musikalische Impotenz enthüllt und dem Komponieren derer ein Ende bereitet hat, die nichts anderes waren als geschickte Theaterschneider, als Verkleidungskünstler.

Wenn wir das hier Gesagte zusammenfassen, wenn wir darauf vertrauen, daß diese Aufhellung der Ästhetik unseres Musikschaffens nicht weit davon entfernt ist, über die Fachkreise auch in die Hörerschaft einzudringen, so können wir wahrhaft von einer fortschreitenden Klärung aus einer Krise heraus reden.

*

## APHORISMUS.

Aus den Aufzeichnungen eines Bülow-Schülers: „Heute Vormittag mit dem Meister in den Uffizien. An einem der Fenster des Mittelganges, der die beiden langen Flügel verbindet, blieb Bülow stehen, deutete auf das im hellen Sonnenschein liegende Florenz und sagte: „Ich genoß hier gute Tage. Das Quattrocento und Beethoven-Sonaten: damit kommt man reichlich aus. Aber mein Herz war beim «Tristan». Denn das ist die Kunst unserer Zeit."

(Paul Marsop.)

# 61. Deutſches Tonkünſtlerfeſt des „Allgemeinen Deutſchen Muſikvereins".

vom 11. bis 16. Mai 1931 in Bremen.

Wie der vorausgegangene Auffatz von Hermann W. v. Waltershauſen aufzeigt, ſind wir an einer Wende unſerer muſikaliſchen Entwicklung angelangt. Das atonale Jahrzehnt liegt hinter uns und wir ſehen wieder Wege, die, anknüpfend an die uns überkommene große Tradition, in eine neue Zukunft weiſen. Dieſe Entwicklung veranlaßte offenbar auch den Muſikausſchuß des Allgemeinen Deutſchen Muſikvereins, in dem Programm zum 61. Deutſchen Tonkünſtlerfeſt wieder die Verbindung mit dem uns Überkommenen zu ſuchen und das in den letzten Jahren ſtarke Überwiegen der atonalen Richtung zurückzudrängen. So finden wir in dem Programm des heurigen Deutſchen Tonkünſtlerfeſtes eine Reihe von längſt bekannten und geſchätzten wertvollen muſikaliſch Schaffenden, von denen wir wiſſen, daß ſie nicht unwegſamen Zielen zuſtreben, ſo daß in ihnen ein Treueverhältnis zu unſerer muſikaliſchen Vergangenheit begründet liegt, das auf dem uns überkommenen Gut weiterbauend Neues zu ſchaffen ſucht. Neben dieſen uns längſt Bekannten bringt das Programm aber auch eine ganze Reihe jüngerer Komponiſten. Die Wendung, die ſich in dieſer Aufſtellung des Programms des diesjährigen Tonkünſtlerfeſtes zeigt, veranlaßt uns dieſes Jahr nach längerer Pauſe erſtmals wieder in ausführlicher Weiſe auf die gelegentlich des Deutſchen Tonkünſtlerfeſtes zur Aufführung gelangenden Werke hinzuweiſen. Wir haben uns an alle zur Aufführung kommenden Komponiſten gewandt mit der Bitte, uns eine kurze thematiſche Einführung in die zur Aufführung gelangenden Werke zu geben. Dieſe thematiſchen Einführungen, die von den Komponiſten ſelbſt ſtammen, veröffentlichen wir nachſtehend in alphabetiſcher Reihenfolge. Den thematiſchen Einführungen gehen kurze Lebensdaten und Werküberſichten der Komponiſten voraus.

Die Bremer Oper wird gelegentlich des 61. Deutſches Tonkünſtlerfeſtes als Feſtaufführung Mozart's „Idomeneo" in der Neubearbeitung von Richard Strauß und Lothar Wallerſtein bringen. Über dieſe Neubearbeitung ſchreibt im Nachſtehenden auf unſere Bitte Dr. Roland Tenſchert-Salzburg. Als weitere Oper gelangen Manfred Gurlitt's „Soldaten" zur Aufführung. Hierüber bitten wir den ausführlichen Bericht von Prof. Dr. Hermann Unger über die Uraufführung zu Düſſeldorf im Dezemberheft 1930 der ZFM S. 1048 nachzuleſen. B.

*

## WOLFGANG AMADEUS MOZART:

„IDOMENEO". Oper in der vollſtändigen Neubearbeitung von Richard Strauß und Lothar Wallerſtein. (Heinrichshofens Verlag, Magdeburg.)

Mozarts „Idomeneo" iſt ſeit je ein Schmerzenskind der Bühnen geweſen. In der Originalgeſtalt kann die Oper nicht ſtändig im Repertoire erhalten werden, birgt aber ſo viel wertvolle Muſik, daß man ſie nicht gerne der Vergeſſenheit anheimfallen läßt. Mozart ſelbſt hat gefühlt, daß etwas daran nicht ganz ſtimme, daß das im Libretto noch zu ſtark hervortretende Element der erſtarrten Formaliſtik der opera seria dem Werke hinderlich ſei. Die geplante Veränderung durch den Komponiſten im Sinne einer Unterſtreichung des franzöſiſchen Opernelements und die ebenfalls in Ausſicht genommene Überſetzung ins Deutſche durch Johann Alxinger unterblieben leider, da die Möglichkeit einer Wiener Aufführung im Jahre 1781 anläßlich des Beſuches des Großfürſten Paul in der Reichshauptſtadt durch die Einſtellung zweier Opern von Gluck ins Programm genommen war. Das Mozart-Jubiläumsjahr, das zugleich ein Jubiläums-

jahr des „Idomeneo" ist (Uraufführung in München: 29. Jänner 1781), und die Opernnot der Gegenwart mochten zusammengewirkt haben, daß der Wunsch erneut wach wurde, dieses Werk Mozarts der Bühne wiederzugewinnen. Einen solchen Versuch unternahm nun auch Richard Strauß im Verein mit dem Regisseur der Wiener Staatsoper Lothar Wallerstein. Strauß hat dem Opernwerk Mozarts seit je als Dirigent weitgehendes Interesse entgegengebracht. Besonders die Wiederbelebung der an ihrem Libretto krankenden Meisteroper „Cosi fan tutte" ist zum großen Teile seinem werbenden Wirken zu danken. Trotzdem hat er sich aber bisher von Bearbeitungsbestrebungen ferngehalten und das Kunstwerk im Wesen unangetastet gelassen. Wenn nun der „Idomeneo" einer einschneidenden Umformung unterzogen wurde, so hat dies Gründe, die in dem Werke zu suchen sind, nicht aber in einer Tendenz der Bearbeiter, sich hervorzutun. Das Wesen der Neufassung liegt in dem Bestreben, der Problematik des Werkes durch eine textliche Neugestaltung beizukommen, die eine grundsätzliche Veränderung des ganzen Aufbauplanes bedingt und sich natürlich auch im Musikalischen bedeutsam auswirkt. Da sich in der italienischen Oper der damaligen Zeit alles Handlungsmäßige im wesentlichen in den Rezitativen abspielt, so konnten aber die Arien und Ensemblestücke, das Um und Auf des musikalischen Teils, trotz der Umwälzung der textlichen Anlage musikalisch nahezu unberührt belassen werden. Das Rezitativ wurde vielfach mit Verwendung der Mozartschen Grundlage, mit Benützung und Verarbeitung Mozartscher Motive neu gestaltet und auf die einheitliche Basis des Accompagnato gestellt. In der Erkenntnis, daß der Modernisierung des Handlungsverlaufes auch eine gewisse Korrespondenz im Musikalischen gegenüberstehen kann, hat Strauß in der Neufassung des Rezitativs bewußt diskrete Modernismen einfließen lassen. Dies gilt auch für einige neu hinzukomponierte Stücke, wie das Interludio vor der neunten Szene des zweiten Aktes, das das Meeresungeheuer zu malen hat, und das neue Ensemble vor Schluß der Oper, eine Art Huldigung des Bearbeiters an Mozart. Diese Stücke sind unverkennbarer Strauß, scheinen aber doch irgendwie durch Mozarts Geist hindurchgegangen zu sein und mischen sich mühelos mit ihrer Umgebung. Wallerstein wahrt zwar im wesentlichen das Stoffliche der Handlung, gruppiert aber die Vorgänge nach den Gesichtspunkten moderner Dramaturgie entsprechend um, läßt das Erzählungsmoment gegenüber dem Bühnenvorgang zurücktreten. Was einen wesentlichen Vorzug seiner Neutextierung ausmacht, ist das äußerst feinsinnige und von eminenter Musikalität zeugende Eingehen auf die Komposition. Fern von aller eitlen Abwegigkeit, von allen poetischen Sonderambitionen macht Wallerstein die Musik bis ins Kleinste hinein bestimmend für die textliche Neugestaltung und erweist sich so nicht nur als versierter Bühnenfachmann und geschickter Literat, sondern auch als feiner Musiker. Dies ist um so bemerkenswerter, als manche Arie im neuen Plan einer geänderten Situation Rechnung zu tragen hat und demnach auch inhaltlich mit dem Originaltext nicht übereinstimmt, also sozusagen völlig neu aus der Musik heraus entwickelt werden mußte. Die Umgestaltung des dramatischen Planes brachte es auch mit sich, daß die Rolle des Arbaces bedeutend restringiert und die Gestalt Elektras ihrer Charakteristik nach umgefärbt werden mußte, was auch zur Umbenennung der Gestalt in „Ismene" führte. Die Kastratenrolle Idamante wurde einer Sopranistin zugeteilt. Ferner wurde es notwendig, die ursprüngliche Akteinteilung fallen zu lassen.

Die Neugestaltung des „Idomeneo" erweckt — um kurz zusammenzufassen — durchaus das Gefühl, daß nur sachliche Gründe und nicht persönliche Ambitionen zu der so durchgreifenden Umänderung geführt haben, daß die Bearbeiter mit vollem Verantwortungsgefühl an ihre Arbeit herangetreten sind, der der Erfolg auch nicht ausbleiben wird. Daß eine schöpferische Potenz wie Richard Strauß sich auch in einer Nachschöpfung nicht völlig verleugnen kann, gereicht dem Werke nicht zum Schaden, sondern bildet einen besonderen Reiz der Neufassung. In angemessener, den modernen Bedürfnissen der Bühne entsprechender Form ist das Kostbarste der Idomeneo-Musik zu neuer Bindung gebracht.

Dr. Roland Tenschert-Salzburg.

*

HANS BREHME:

Geboren am 10. März 1904 in Potsdam als Sohn des Konrektors R. Brehme, beſuchte das Viktoriagymnaſium in Potsdam bis zum Abiturium (März 1922), erſte muſikaliſche Ausbildung beim Vater (1912—15), darauf bei der Potsdamer Pianiſtin D. Braeuner (1918—22); von 1922—26 Studium auf der Staatl. Akad. Hochſchule für Muſik in Berlin in Kompoſition (Prof. Robert Kahn) und Klavier (Prof. Kurt Börner), darauf Fortſetzung des Studiums bei Prof. Wilhelm Kempff. Seit Januar 1928 Lehrer für Klavier an der Württ. Hochſchule für Muſik in Stuttgart. Als Pianiſt verſchiedentlich hervorgetreten.

An ſonſtigen Werken u. a.: Feierliche Abendmuſik (Heſſe) op. 4 (1923), Orgelſonate es-moll op. 7 (1924, Uraufführung am 10. 4. 25 in Berlin), Drei Geſänge von Toller für Bariton und Orcheſter op. 8 (1925), Sinfonie c-moll op. 10 (1924/25), Der 137. Pſalm für Soli, Chor und Orcheſter op. 12 (1925), „Der Tor und der Tod", Oper nach Hofmannsthal (1928), Konzert C-dur für Klarinette mit Streichorcheſter und Schlagzeug op. 15 (Uraufführung am 10. 2. 30 in Stuttgart), Klavierſonate op. 17 (1929), „Das andre Land", Elegiſcher Geſang für Männerchor und kleines Orcheſter op. 18 (1929), Divertimento op. 19 für 3 Blasinſtrumente (1930), 2 Liederzyklen nach Hermann Heſſe und etwa 40 weitere Lieder.

CONCERTO SINFONICO für 5 Solobläſer, Streichorcheſter und Schlagzeug, op. 21 (geſchrieben 1930).

In dieſem Werke habe ich verſucht, die Form des Concerto grosso ſinfoniſch zu erweitern, indem ich einerſeits das Concertino mit Bläſern (Flöte, Klarinette, Trompete, Poſaune und Fagott) beſetzte, anderſeits mich nicht auf Gegenüberſtellung von Tutti und Solo beſchränkte, ſondern die Bläſer in ſinfoniſcher Weiſe in den Gang des Werks eingreifen ließ.

I. Satz: Introduktion: Largo — Adagio fugato — Doppio movimento e più allegro, un poco fantastico.

Der erſte Satz iſt eine ſehr frei angelegte Doppelfuge. Die Introduktion bringt zunächſt Thema II nur in Bläſern und Pauke:




die folgende Fuge bringt zunächſt 2 Durchführungen von Thema I:




Bei Beginn der 3. Durchführung tritt Thema II dazu, gleichzeitig erklingen beide auch in der Umkehrung. Von da ab bleiben beide Themen faſt immer zuſammen, bis beim Eintritt des Allegro die Fuge ins Humoriſtiſche und Fantaſtiſche umſpringt. Beſonders wird der verm. Oktavſchritt von Thema I ausgenutzt. Nach einer etwas lyriſchen Epiſode mit Thema II folgt eine Art Repriſe; nun wird die Stimmung immer ausgelaſſener, bis alles in einen kurzen Jazz mündet, der von der gedämpften Trompete *ff* geblaſen wird. Endlich ſetzen ſich die Bäſſe auf A feſt und mit 2 Engführungen und ſtarker dynamiſcher Steigerung ſchließt die Fuge.

II. Satz: Courante: Allegro (♩. = 56—60).

Dieſer Satz iſt faſt durchweg auf ruheloſe Beweglichkeit geſtellt, nur 2 etwas ruhigere Partien (unter ſoliſtiſcher Verwendung der Pauke) treten dazwiſchen. Die beiden hauptſächlich auftretenden Themen heißen:




Die geſtoßene Synkope des 2. Themas wird oft verwendet. Die meiſt in Gegenbewegung laufenden Skalen ſind entweder doriſch mit erniedrigter zweiter oder äoliſch mit erhöhter dritter und vierter Stufe.

III. Satz: Hymnus: Grave (3/2, ♩ = 76—80).
Der 3. Satz hat die Form ABACA. Das eigentliche Hymnusthema (A) ſteigt in breiten Halben empor:




zunächſt in geteilten Streichern, dann vom Concertino wiederholt. Darauf folgt B mit folgendem, mit der Klarinette beginnenden Thema:




und verliert ſich in ein ſchattenhaftes Duo zwiſchen Flöte und Kontrabaß. Teil A wird — verändert — gebracht und es ſchließt ſich ein fugierter Mittelſatz (C) der Streicher an, mit zwei Themen (Un poco più, Andante):

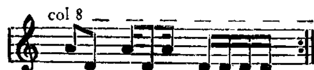



Zum Schluß treten *pp* die Bläſer hinzu, wobei die Poſaune piano espreſſivo ſoliſtiſch hervortritt. Darauf ſchließt Teil A den Satz mit großer dynamiſcher Steigerung ab. Eine kurze Coda verhallt *pp*.

IV. Satz: Finale: Allegro non troppo, ma energico (♩ = 3/4, etwa 100).
Das Finale hat knappe Sonatenform mit ſehr kurzer Durchführung. Das 1. Thema, in den Streichern auftretend, heißt:




ſein rhythmiſcher Abſchluß:




wird ſpäter vielfach verwendet. Das zweite, lyriſche Thema, zuerſt von der Klarinette gebracht:



tritt dagegen zurück und kommt nur in der Coda über dem Orgelpunkt A noch einmal im *ff* zur Geltung. Energiſch gegen den Takt kämpfende Schläge (6/8 gegen 3/4) zum Solo der Pauke ſchließen den Satz.

## PAUL FELDHAHN:

Geboren 1889 in Pyritz, verlebte feine Jugend in Brandenburg a. Havel, ftudierte Philologie, unterbrach das Studium und nahm 1910/11 Unterricht im Kontrapunkt bei Max Reger am Konfervatorium in Leipzig. 1914—18 nahm er teil am Weltkrieg. 1919 beftand er das Staatsexamen, lebte als Studienrat in Brandenburg, Demmin und ift jetzt in Neuruppin tätig.

Werke: Klaviertrio, 3 Streichtrios, Bläfertrio, 2 Streichquartette, Flötenfonate, Violinfonate, Lieder mit Klavierbegleitung. „Die fieben Worte Chrifti am Kreuz" für unbegleiteten Chor, Solo- und Chorgefänge mit kl. Orchefter, Stücke für Spielkreife, Klavierfonatine u. a. (alles Manufkript).

### SONATE FÜR FLÖTE UND KLAVIER:

Die Flötenfonate befteht aus 3 Sätzen: 1. Sonatenfchema; 2. Langfamer 3ftimmiger Satz; 3. Frei gearbeitetes Fugato, deren Themen wie folgt lauten:

1. Satz

1. Thema

2. Thema

2. Satz

langfam



Phot. Atelier von Baczko

## Prof. Ernſt Wendel

Generalmuſikdirektor

Der Feſtdirigent des 61. Deutſchen Tonkünſtlerfeſtes zu Bremen



Hans Brehme



Paul Feldhahn



Gustav Geierhaas



Wolfgang Jacobi




*

GUSTAV GEIERHAAS:

Geboren 26. März 1888 zu Neckarhauſen (Baden), widmete ſich nach Abſolvierung des Gymnaſiums zuerſt an der Univerſität Heidelberg dem Studium der klaſſiſchen Philologie und Germaniſtik. Daneben Studien im Kontrapunkt bei Philipp Wolfrum. Um ſich die Mittel zum Studium der Muſik zu beſchaffen, trat er für einige Jahre in den Lehrerſtand. 1913 erfolgte in München die weitere Ausbildung in Kompoſition bei Fr. Kloſe und in Orgel bei L. F. Maier. Die Studien wurden, nach Teilnahme am Weltkrieg, 1919 beendet. 1920 Berufung an die Staatl. Akademie der Tonkunſt in München als Lehrer für Harmonie und Kontrapunkt.

Von ſeinen Kompoſitionen ſind unter anderen zu nennen: Sonate und Sonatine für Klavier, Sonate für Klavier und Violine, Lieder, darunter 3 Geſänge für tiefe Simme nach Texten von V. Hardung, Liebeslieder nach Gedichten von Goll, Heine u. a. — Für Orgel: Passacaglia in cis (Peters), Kleine Choralſuite, Toccata, Adagio und Fuge, und die große Choralfantaſie über „Mitten wir im Leben ſind mit dem Tod umfangen" (Tiſcher & Jagenberg). — Für Orcheſter: Variationen über ein eigenes Thema (bei Leuckart; Aufführungen durch Knappertsbuſch, Kaehler, Peter Raabe, Otto Volkmann). — Für Kammermuſik: Streichſextett (uraufgeführt durch Berber-Quartett), Streichtrio, 1. Streichquartett in G (beide bei Tiſcher & Jagenberg — letzteres aufgeführt durch ein Münchner Streichquartett auf dem Tonkünſtlerfeſt in Chemnitz), 2. Streichquartett in C (uraufgeführt in München) und das jetzt zur Uraufführung gelangende 3. Quartett.

III. STREICHQUARTETT:

Der I. Satz beginnt mit einer wuchtig-leidenſchaftlichen Fantaſie („quasi Toccata"), die, thematiſch das Folgende ſchon vorbereitend, übergeht in einen Adagiomittelteil. Dieſer, in ruhiger Breite von der 1. Violine eröffnet, ſteigert ſich, ſpäter in kanoniſcher Führung der Stimmen weit ausgeſponnen, zu leidenſchaftlicher Höhe. Eine kurze Rückerinnerung an die toccatenartige Eröffnung des Satzes leitet über zu dem Adagioausklang. II. Satz iſt ein in größter Schnelligkeit vorüberziehendes Scherzino. III. iſt kurzes Intermezzo und Überleitung zu IV. In ruhiger Verſonnenheit fängt der Satz an, erhebt ſich dann, vom Cello ausgehend, zu leidenſchaftlichem stringendo und ſchließt, in der Weiſe des Anfangs ausklingend, mit einem breiten espressivo der 1. Violine. Als Überleitung zu IV erſcheint motiviſches Material aus I. 2. Violine beginnt, Cello antwortet, in immer raſcherem und häufigerem Wechſel, 1. Violine und Bratſche löſen ab, und ſchließlich erklingt, von 1. und 2. Violine, dann von allen Inſtrumenten unisono intoniert, das Kopfmotiv des 1. Hauptgedankens von IV. Dieſer iſt formal ein Rondo. Das Refrainthema — allegro molto deciso — wird von der 1. Violine vorgetragen, die anderen Stimmen begleiten anfangs nur, nehmen dann aber in kontrapunktiſcher Fortführung, ſelbſt an dem Vortrag wechſelnd teil. Mit Trillerketten der 1. Violine erfolgt, in viel bewegterem Zeitmaß, Überleitung zum 2. (Presto-) Thema. Es wiederholt ſich darnach, bedeutend verkürzt, der Anfangs-

gedanke. Mit großer energischer Bestimmtheit tritt nun das 3. Thema als Kontrast hinzu. Im Tempo viel gemessener beginnend, erreicht es in der Verarbeitung allmählich immer größere Lebhaftigkeit und leitet so, fast unmerklich, zu dem variierten 2. Thema über. Ein Fugato über Thema I, das mit dem letzten Vortrag durch die 2. Violine immer mehr Strettocharakter bekommt, beschließt, unanfechtbar vorwärtsstürmend, den Satz.

*

## KARL HÖLLER:

Geboren 25. Juli 1907 zu Bamberg, Enkel des Würzburger Domorganisten und Hofchordirektors Georg Höller, Sohn des Bamberger Domorganisten und kgl. Musikdirektors Valentin Höller. Nach Absolvierung des Humanistischen Gymnasiums 1926 Staatskonservatorium für Musik, Würzburg (Hermann Zilcher, Hanns Schindler), Musikwissenschaft an der Universität und kunstgeschichtliche Studien. 1927 Akademie der Tonkunst, München — daselbst 1929 Reifeprüfung —, Meisterklassen für Dirigieren (Dr. v. Hausegger), Komposition (Joseph Haas, v. Waltershausen), Orgel (Dr. E. Gatscher), 1931 Praktikant für Orgelspiel daselbst.

Werkverzeichnis: op. 1 Choralpartita für Orgel (F. E. C. Leuckart), op. 2 Klavierstücke, op. 3 Missa brevis für a cappella-Chor, op. 4 Violinsonate, op. 5 Altdeutsche Minnelieder für Gesang und Klavier, op. 6 Kammertrio für 2 Violinen u. Klavier, op. 7 Klavierquartett (Bayr. Tonkünstlerwoche 1930), op. 8 Media vita, Männerchormotette (Nürnberger Sängerwoche 1931), op. 9 Konzertino für Solo u. Kammerorchester (Deutsches Tonkünstlerfest Bremen 1931), op. 10 Kammerkonzert in D für Violine und Orchester (Bayr. Tonkünstlerwoche 1931).

### KONZERTINO FÜR VIOLINE, BRATSCHE, KLAVIER UND KAMMERORCHESTER.

Entstand im Frühjahr 1930 und gliedert sich in 5 knappe Sätze: 1) Toccata — Zwischen einer sich melodisch und rhythmisch steigernden Unisono-Linie des Tutti reckt sich das Konzertino seinerseits trutzig empor — Höhepunkt auf der Dominante — solistischer Mittelteil (ostinato) — Reprise — Tonikaschluß.

Ein melancholischer Schleier liegt über der Klarinettenmelodie der 2) Siciliana — vorübergehende Helle im lichten G-dur-Eintritt des Konzertinos — bald aber schwingen sich Violine und Fagott zu sehnsuchtsvoller Klage empor — ein Seufzer der Klarinette und in stiller Wehmut erzittert ein letzter Flötenton.

Da wird's in der 3) Burletta lebendig! In bewegtem Tanzrhythmus wirbeln groteske Spukgestalten im Kreise herum. Flöte und Fagott beklagen sich im Mittelteil über diese nächtliche Ruhestörung — mit wenig Erfolg — der Tanz beginnt aufs neue.

Ein 4) Interludium leitet mit ausdrucksvoller Geste über zu einer 5) Chaconne, deren aus 5 Noten bestehendes Thema nach kurzem Fugato in den Bässen erscheint. Ein bewegterer Mittelsatz führt das Thema in immer lichtere Höhe — es wird stille — und das Klavier verweilt sinnend bei dem Thema. — Da meldet sich das Fugato wieder und das Chaconne-Thema beschließt unisono *ff* das Konzertino, in welchem Freude am Musizieren zum Ausdruck kommen soll — sonst nichts.

*

## WOLFGANG JACOBI:

Geboren 1894 in Bergen auf Rügen, studierte von 1919—21 auf der Hochschule für Musik Berlin bei Friedr. E. Koch Komposition, lebt als Musiklehrer und Komponist in Berlin.

Die wichtigsten Kompositionen sind: Konzertino für Cembalo und Kammerorchester (Musikfest des Reichsverbandes Deutscher Tonkünstler Dresden 1930), Suite für Kammerorchester (uraufgeführt von Michael Taube Berlin), Klavierkonzert (uraufgeführt von Eugen Jochum Duisburg), Hörspiel „Die Jobsiade" (Berliner Funkstunde), Musik zur Kinderkomödie: „Hans Dampf" (Nollendorf-Theater Berlin), Suite für Orchester (bevorstehende Uraufführung unter Paul Scheinpflug, Dresden), Schuloper: „Die Jobsiade" (Uraufführ. 1931 Zentralinstitut Berlin).

BAROCKLIEDER FÜR TENOR UND KAMMERORCHESTER:

Den auf dem Musikfest aufgeführten Barockliedern für Tenor und Kammerorchester liegen Gedichte aus dem deutschen Barock zugrunde. Dem Charakter der Gedichte entsprechend, sind die Lieder den Tanzformen des 18. Jahrhunderts angeglichen. Ein Rezitativ leitet den Zyklus ein. Das 2. Lied ist ein gavotteartiges Lied, das 3. eine Siziliana, im 4. wird ein im Sarabandenrhythmus erfundenes Motiv symphonisch durchgeführt. Mit einem Allegro molto schließt der Zyklus ohne Anlehnung an eine historische Tanzform. Neben Joh. Chr. Günther sind Sigismund v. Birken, Paul Fleming und David Schirmer vertreten. Als Notenbeispiele sind die Anfänge der Lieder außer dem Rezitativ angeführt:

Nr. 2.

𝅗𝅥. = 104

Laßt uns tan-zen, laßt uns sin-gen, denn die wol-lust-vol-le Her-de tanzt zum Klan-ge der Schal-mei-en

*p*

Nr. 3.

♪ = 116

Be - för - dert

Nr. 4.

♩ = 69

molto espr.

Steh auf du

*mf*

*f*

Nr. 5.

𝅗𝅥. = 76

Allegro molto

Das Haupt be-kränzt, das Glas ge-füllt!

*f*

## LEO KAUFFMANN:

Geboren 1901 — iſt Schüler von M. J. Erb (Straßburg), Jarnach, Braunfels, Hermann Abendroth und lebt ſeit 1928 in Köln als Klavierpflichtfachlehrer an der Orcheſter- und Rheiniſchen Muſikſchule.

Aufgeführt wurden von Werken bisher: Orcheſterſuite, Lieder und Kammermuſik, zuletzt ein Legendenſpiel in alemanniſcher Mundart (Buch von N. Katz).

„AN DEN TOD". Lieder für Alt und Orcheſter.

Das durch den A. D. M. V. zur Aufführung gelangende Werk „Sprüche des Todes — Geſänge für Alt und Orcheſter" gibt in ſeiner Folge verſchiedene Darſtellungen des Todgedankens, über Trauer, Grauen, Sehnſucht hinweg bis zur innigen Erkenntnis ſeines eigentlichen Weſens: „. . . Der Tod wird lauter Leben, er blüht erneut empor . . ." (Aus E. Reinacher „Todes Tod".)

Der weſentliche und haltungsbeſtimmende Gedanke ſteht am Anfang und am Ende des Werkes:

uſw.

Darüber hinaus berührt aber die Muſik in ihrem Ablauf die verſchiedenſten, dem dichteriſchen Vorwurf entſprechenden Ausdrucksbezirke.

*

## ALBERT MOESCHINGER:

Geboren 1897 zu Baſel, widmete ſich von 1917—23 dem Muſikſtudium in Bern, Leipzig und München, lebt ſeit 1929 als Konzertbegleiter und Unterrichtender in Bern.

Werke: Schrieb 4 Streichquartette, ein Streichtrio (Schweiz. Nationalausgabe erſch.!), eine Kammerſymphonie, verſchiedene z. T. bei Hug durch den Tonkünſtlerverein veröffentlichte Lieder, zwei Klavierkonzerte, eine Anzahl Orgelſtücke, Chöre, wovon ein Männerchor mit Orcheſter beim Franz Schubert-Wettbewerb preisgekrönt wurde.

„GOTTES PFAD IST UNS GEWEITET" für 4ſtimmigen Chor a cappella.

Das zur Aufführung gelangende Chorwerk op. 14 „Gottes Pfad iſt uns geweitet", nach einem Hymnus von Stefan George, erſchien bei Schott's Söhne, Mainz. Gem. Chor a cappella, 3teilige Motettenform. Ein lebhaft bewegtes, 10taktiges Thema, beginnend:

Lebhaft bewegt
*f* Got - tes-pfad iſt uns ge-wei-tet, Got-tes-land iſt uns be-ſtimmt
uſw.

charakteriſiert den 1. Satz und deſſen Durchführung. Ihm folgt ein kurzer, mit „Ruhig" überſchriebener Mittelſatz:

Ruhig
*pp* Got-tes-ruh in uns-ren Her - - zen, Got-tes-kraft in uns-rer Bruſt
uſw.

und anſchließend ein fugierter, raſcher Schlußſatz:

Lebhaft bewegt
*f* Got-tes-band ______ hat uns umſchloſ - ſen
uſw.

ERNST PEPPING:

Geboren 1901 in Duisburg, studierte bei Prof. Walter Gmeindl (Hochschule für Musik, Charlottenburg), lebt in Mülheim (Ruhr).

Werke für Orchester, Kammerorchester, Kammermusikbesetzungen, Klavier, Orgel und Chor. Chor- und kleinere Orchesterwerke erschienen in den Verlagen B. Schott's Söhne, Mainz, und G. Kallmeyer, Wolfenbüttel.

CHORALMESSE A CAPPELLA:

Ohne Analyse des Komponisten.

*

FELIX PETYREK:

Geboren am 14. Mai 1892 in Brünn (Mähren), aufgewachsen in Wien. Erster Unterricht in Klavier und Komposition bei seinem Vater August Petyrek, Organist und Chordirigent. Später Meisterklassen Godowsky und Sauer (Klavier), Schreker (Komposition) an der Wiener Akademie. Wirkte als Lehrer am Mozarteum in Salzburg, an der Musikhochschule in Berlin, am Odéon in Athen, seit 1930 Professor an der Musikhochschule in Stuttgart.

Werke: Zwei Opern („Die arme Mutter und der Tod", „Der Garten des Paradieses", beides Dichtungen von Hans Reinhart). Mehrere Pantomimen („Komödie!", „Tahi", Arabisches Ballett, Nächtliche Straße usw.). Sinfonietta für großes Orchester. Scherzo für Orch. Kammerwerke: Divertimento für 8 Bläser, Sextett für Streichquartett, Klarinette und Klavier. Klavier-Trio. Sonate für Geige und Klavier. Kammerlieder. Klavierwerke: 3 Sonaten. Variationen und Fuge C-dur. Choral, Variationen und Sonatine. Suite. Fugen, Präludien und Kanons. 8 Konzertetuden. 6 Groteske Klavierstücke. 6 griechische Rhapsodien. 4 Hefte Kinderstücke. Verschiedene kleinere Klavierstücke und Tänze. Volksliederbearbeitungen. Chorwerke: Litanei, Irrende Seelen. Frohe geistliche Madrigale aus des Knaben Wunderhorn. Das hl. Abendmahl. Verschiedene kleine Chöre (auch nach Volksliedern).

„BEDUINISCHER DIWAN". Nach dem Arabischen von J. C. E. Falls für kleinen gemischten Chor a cappella:

Das a cappella-Chorwerk „Beduinischer Diwan" entstand Dezember 1930. Es sind kleine Skizzen, Augenblicksbilder aus dem Orient. Die melodischen Linien sind anatolisch gefärbt, in Alterierungen, kleinen melodischen Arabesken und freien Rhythmen. Ein Versuch, den schwebenden, freien Charakter orientalischen Musizierens auf mehrstimmigen Chorsatz zu übertragen.

Die Texte entstammen dem „Beduinischen Diwan", Lieder aus dem Lybischen Sandmeer, übertragen von J. C. Ewald Falls.

Nr. 1: Id el Lachme (Fest des Fleisches) — ein Opfertier wird ausgehandelt. — In Nr. 2, den „Wölfen von Harara", gibt ein Satz dem Lied einen ironischen Unterton: Sie suchen unter den Toten, o Araber, die Häuptlinge! — Nr. 3: Die Auladali — ein Kriegslied. — Nr. 4, 5, 6 sind Lieder zum Lobpreis eines schönen Mädchens, überschwenglich, mit echt orientalischen Übertreibungen. — Nr. 7: Einem toten Hund. Dem Mörder des Hundes wird Rache geschworen, die Tugenden des Hundes werden gepriesen. — Nr. 8: „Mein letztes Lied". Es hält uns vor Augen, was uns nach dem Tode erwartet, und gibt Richtlinien für unser Handeln.

*

AUGUST REUSS:

Geboren 6. März 1871 in Liliendorf bei Znaim als Sohn deutscher Eltern (Vater Unterfranke, Mutter Rheinpfälzerin), Selbststudium bis 1899, dann Schüler Thuilles, 1906 Kapellmeister in Augsburg, 1907 kurze Zeit in Magdeburg, 2 Jahre Aufenthalt in Berlin, seitdem in München. 1927 Mitdirektor an der Trappschen Musikschule, 1929 Professor an der Staatl. Akademie der Tonkunst in München. (Vergl. auch die ausführliche Würdigung von Dr. Anton Würz über August Reuß anläßlich des 60. Geburtstages im Märzheft 1931 der ZFM.)

Sein Schaffen umfaßt neben einer großen Anzahl von Liedern mit Klavier oder Orchester und Chorwerken, darunter vor allem Männerchöre, eine Reihe von Klavierwerken, darunter das Konzert für Klavier und Orchester op. 48, Kammermusikwerken, von denen erwähnt seien eine Sonate für Violine und Klavier op. 26, ein Klavier-Trio op. 30, ein Klavier-Quintett op. 12, ein Streich-Trio in *G* op. 40, zwei Streichquartette in *d* op. 25 und in *E* op. 31 und ein Bläser-Oktett für 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Hörner und 2 Fagotte op. 37 und Orchesterwerken: Symphonischer Prolog zu Hofmannsthals „Der Tor und der Tod" op. 10, „Das Meer", „Symphonische Fantasie" op. 14, „Johannisnacht", Tondichtung op. 19 und „Judith", Tondichtung op. 20.

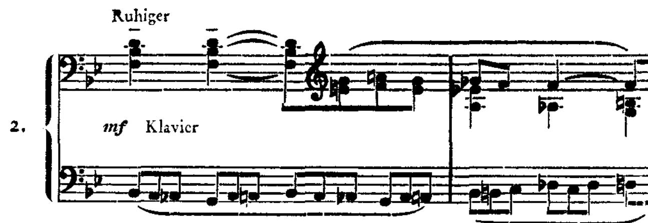
## KONZERT FÜR KLAVIER UND ORCHESTER, WERK 48:

Orchesterbesetzung: 3 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 4 Hörner, 3 Trompeten, 3 Posaunen und Baßtuba, 2 Pauken, Becken, Streichquintett. — 1) Schwer und lastend. Heftig und wild bewegt. 2) Sehr langsam, mit feierlicher Ruhe. 3) Mäßiges Marschzeitmaß.

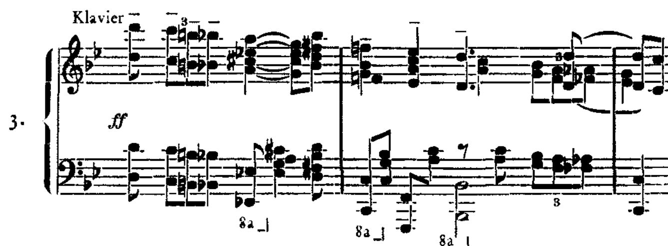
Ein balladenartiger, düsterer Liedsatz (g-moll) leitet am Klavier, nur zeitweise von einer leise grollenden Pauke begleitet, den 1. Satz des Konzertes ein:




er stellt den Hauptgedanken des ganzen Werkes auf, der nach grellem Beckenschlag in heftigem Allegro vom Orchester aufgenommen wird und über das 2., mehr elegische:




und das 3., heroisch schmerzliche Thema:




die Stimmung der Exposition beherrscht (Orgelpunkt auf *d*, Kanon); formal bildet der erste Satz eine Sonatenform, in die am Beginn der Durchführung ein Scherzo gestellt ist:




Mit diesem schlägt die übersteigerte Stimmung des Hauptthemas in wilden Galgenhumor um, der in Wechselwirkung das 2. und 3. Thema hereinzieht; auf dem Höhepunkt bricht der ganze Spuk rasch und unheimlich zusammen; die weichere Stimmung des 2. Themas (Beisp. 2) führt die Reprise herbei, die nach der Wiederkehr des Orgelpunktes, diesmal auf g, mit dem balladenartigen, düsteren Einleitungssatz schließt, der hier auf Klavier und Orchester abwechselnd verteilt ist.

Im zweiten (dreiteiligen) Satz ruhiger, breit strömender Gesang, mit den Streichern beginnend:




in einem überleitenden Klaviersatz zum 2. Thema führend:

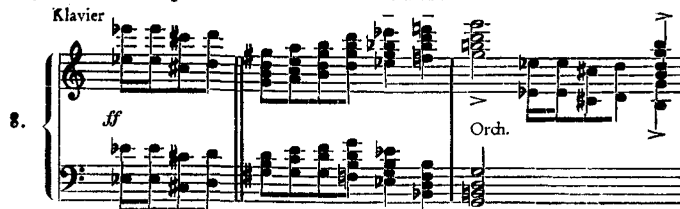



das in weitausladender Steigerung gipfelt und sich endlich zu zarten Klängen verklärt; das Klavier leitet zu einer Wiederholung des Hauptsatzes über, diesen begleitend und das Ganze mit den zarten Klängen abschließend.

Im dritten Satz energisches Aufraffen aus der weicheren Stimmung des zweiten Satzes; eine marschartige Einleitung des Orchesters wird von heftigen Kadenzen des Klaviers unterbrochen, bis ein mit dem marschartigen Thema stetig gesteigertes Fugato:




zum Eintritt des sieghaften Hauptteiles im Klavier führt:



Wie ein Schatten schmerzlicher Erinnerung taucht es im elegischen Unterton des 2. Themas auf:




die den Expositionsteil abrundende Wiederkehr des Haupt-Themas im Orchester führt zu jähem Absturz (mit schneidenden Dissonanzen der Trompeten), noch einmal die Tragik des überwunden Geglaubten aufwühlend. In feierlicher Ruhe leiten die Posaunen mit dem 2. Thema des langsamen Satzes (6) über zu der in kräftigem Aufschwung erreichten sieghaften Stimmung des Hauptthemas. Wie ein letztes Gedenken erscheint, knapp vor dem Schluß, noch einmal das balladenartige Einleitungsthema des ersten Satzes (1); in rascher Steigerung führt dann das Hauptthema den Satz und das Werk zu jubelndem Abschluß.

*

## HERMANN REUTTER:

Geboren 17. Juni 1900 in Stuttgart. Studierte bei Professor Walter Courvoisier und Franz Dorfmüller in München.

Seine Werke erscheinen im Verlag B. Schott's Söhne, Mainz. Vorherige Aufführungen seiner Kompositionen auf den Tonkünstlerfesten von Chemnitz (1926) und Schwerin (1928), auf den Kammermusikfesten von Donaueschingen (1923, 1926) und Baden-Baden (1927, 1928) sowie auf dem Fest für Neue Musik in Berlin 1930. Seine Opern „Saul" und „Der verlorene Sohn" gingen über die Bühnen von Baden-Baden, Düsseldorf, Stuttgart, Dresden, Magdeburg, Lübeck und Osnabrück, seine Rundfunk-Kantate „Der Lübecker Totentanz" wurde von fast allen deutschen Sendern übertragen. 1930 und 1931 Konzertreisen in den Vereinigten Staaten und Kanada mit Sigrid Onegin.

### KONZERT FÜR KLAVIER UND ORCHESTER op. 36 in einem Satz.

Beginnt mit einer Largo-Introduktion des Orchesters, die mit einem Paukenmotiv unmittelbar in das Allegro molto übergeht. (Teil I.) Die Soloklarinette bringt zu rhythmischer Begleitung des Klaviers das Hauptthema, das kurz darauf, zu Achtelnoten verkleinert, vom Klavier aufgenommen wird, während das Orchester, „streng im Takt bleibend", das frühere rhythmische Motiv übernimmt. Nach Art einer Toccata steigert sich dieser Teil bis zum ersten Höhepunkt, auf dem das Soloinstrument zurücktritt und dem Orchester den Vortritt läßt, das — in den Violinen — über einem Ostinato der Bläser und tiefen Streicher ein neues, gesangvolles Thema bringt und sich auf einem langen Orgelpunkt zu einem zweiten Gipfel steigert. Daran schließt sich — in noch rascherem Zeitmaß als zuvor — ein *pp*-Satz im Scherzocharakter, der zu Capriolen des Klaviers frühere Themen im Orchester durchführt. (Teil II.) Mittelstück des Werkes bildet das nun folgende Adagio sostenuto: Melodie der Soloflöte über gezupften Bässen, Reminiszenz des Toccatathemas in der Celesta und Dialog zwischen Klavier und Orchester. (Teil III.) Teil IV ist die Reprise von Teil I und II in umgekehrter Folge, wobei Teil I durch Einbeziehung des Solisten noch eine neue Steigerung des zweiten Themas erhält. Eine kurze Coda beschließt prestissimo das Werk, das in einsätziger Form alle Elemente des Sonatentyps enthält. Die Uraufführung des Konzerts war in Frankfurt unter Hans Rosbaud, daran schloß sich eine Aufführung in Stuttgart unter Generalmusikdirektor Leonhardt, beide Male mit dem Komponisten als Solisten.

BERNHARD SEKLES:

Geboren am 20. Juni 1872 zu Frankfurt a. M., studierte am Hochschen Konservatorium (Uzielle, Knorr, Scholz) und bei Humperdinck (Instrumentation) und war in den Jahren 1893/5 in Heidelberg und Mainz als Theaterkapellmeister tätig. Seit 1896 wirkte er als Lehrer und seit 1923 nunmehr als Direktor am Hochschen Konservatorium.

Er komponierte das Tanzspiel „Der Zwerg und die Infantin" op. 22 (Frankfurt a. M. 1913), an Opern: „Scheherazade" op. 26 (Mannheim 1917), „Die 10 Küsse" (Frankfurt a. M. 1926), ein burleskes Traumspiel „Die Hochzeit des Faun" (Wiesbaden 1921). Seine Stärke liegt auf orchestralem Gebiet. Insbesondere schuf er eine ganze Reihe von Werken für kleineres oder Kammerorchester, darunter op. 14 Serenade für 11 Soloinstrumente, die am Tonkünstlerfest zu Dresden 1907 zur Uraufführung gelangte. Unter seinen sonstigen Werken fanden besondere Verbreitung die Variationen über „Prinz Eugen der edle Ritter" für Männerchor mit Blas- und Schlaginstrumenten op. 32. Zu erwähnen sind ferner eine Reihe von Liedern und Klavierwerken, darunter auch eine Suite für Klavier vierhändig, verschiedene Streichquartette und eine Sonate für Violoncello und Klavier.

I. SINFONIE:

1. Satz: Sonatenform ohne Seitensatz (2. Thema). Die ersten 4 Viertel bilden das musikalische Motto des Satzes.
2. Satz: Ein düsteres Scherzo mit Trio und — wie's Brauch der Schul' — wiederholtem Hauptsatz.
3. Satz: (Adagio.) Richtig gehende Sonatenform. Das 2. Thema beginnt nach dem terzweise aufsteigenden Gang der Celli und erscheint unisono in Violinen, Bratschen und Celli. Das zweite Mal — in der Reprise — über leisem Tremolo der Streicher in der Oboe.
4. Satz: Eine Gegenfuge mit 5 Themen. 5. Thema: Der Choral „Wenn wir in höchsten Nöten sein", der zweimal mit jedem der vier Themen kombiniert durchgeführt wird und schließlich, im 6stimmigen Bläsersatze auftretend, das Ganze beschließt.

*

RUDOLF SIEGEL:

Geboren 12. April 1878 in Berlin, wandte sich erst nach beendetem juristischen Studium (Dr. jur.) ganz der Musik zu. Schüler von Carl Thiel und Engelbert Humperdinck in Berlin, sowie Ludwig Thuille in München. 1910—11 Dirigent der Konzertgesellschaft in München, wo er 1911 im Prinzregenten-Theater Pfitzners „Armen Heinrich" zur dortigen Erstaufführung brachte. 1912—14 in Berlin, Konzerte mit dem Philharmonischen Orchester, Dirigent des Tonkünstlerinnen-Orchesters. 1914—17 Dirigent der Musikalischen Akademie in Königsberg i. Pr. 1918—19 Opern-Dramaturg in Mannheim (National-Theater). 1919 bis 1931 Generalmusikdirektor in Krefeld.

Kompositionen: „Heitere Ouvertüre"; „Heroische Tondichtung" (Uraufführung 1906 Tonkünstlerfest Essen), „Apostatenmarsch" für Männerchor und Orchester, „Sechs Deutsche Volkslieder" für zwei Singstimmen und Orchester; 12 deutsche Volkslieder für Klavier (dreihändig); Klavierstücke, Lieder, Männerchöre a cappella. Komische Oper „Herr Dandolo" (Uraufführung 1914 Tonkünstlerfest Essen, seitdem in München, Mannheim, Stuttgart, Weimar u. a.).

„HELDENFEIER" für Männerchor und Orchester:

Der zur Aufführung gelangenden „Heldenfeier" liegt das oft vertonte mittelalterliche Gedicht (Bernhard Vogel) zugrunde: „Kein selg'rer Tod ist in der Welt, als wer vor'm Feind erschlagen". Das Werk ist als Gedächtnisfeier für die Gefallenen des Weltkrieges gedacht. Für Männerchor und Orchester geschrieben, denen sich am Schluß noch ein Knabenchor zugesellt, gliedert es sich in zwei deutlich geschiedene Teile. Der erste (f-moll) trägt den Charakter eines

Trauermarsches, der zweite (F-dur) den eines froh bewegten Marsches. Der erste führt bis zu den Worten der Dichtung: „Dafür tut haben unsterblichen Ruhm". Hieran schließt sich eine rein orchestrale Überleitung, die das im ersten Teil (zunächst in moll) schon zitierte Deutschland-Lied vorbereitet. Dieses wird dann im zweiten Teil als cantus firmus von der Trompete ganz durchgeführt. Die Gegenmelodie (Violinen) leitet sich von dem Hauptthema (Kein selg'rer Tod ist in der Welt) ab. Der Männerchor singt dazu die Worte der Dichtung: „Manch Held frumm hat zugesetzt Leib und Blute dem Vaterland zu gute". Während die Trompete die Schlußtakte des Deutschland-Liedes ertönen läßt, setzt der Knabenchor mit den gleichen Takten in der Vergrößerung ein. Das Hauptthema wird, jetzt in (Des)-Dur, in seinen Anfangstakten noch einmal vom Männerchor gebracht und beschließt das Werk.

*

## KURT SPANICH:

Ich bin am 8. November 1892 zu Lahr in Baden geboren. Im Jahre 1914 trat ich als Volksschullehrer in den badischen Staatsdienst ein. Seit 1920 bin ich in Mannheim Lehrer. Erst nach Beendigung meines Kriegsdienstes konnte ich 1919 meine theoretischen Musikstudien aufnehmen, die ich größtenteils autodidaktisch durchführen mußte.

Werke: Mit den „Biblischen Bildern", einer Klaviersuite, trat ich 1924 erstmals vor die Öffentlichkeit. In den folgenden Jahren entstanden in rascher Folge Kammermusikwerke, Lieder, Orchesterwerke, je ein Konzert für Klavier, Violine und Violoncello, sowie Chöre mit und ohne Orchesterbegleitung. Zur Zeit arbeite ich an meinem 50. Werk.

### STREICHQUARTETT OP. 24:

Das beim Tonkünstlerfest in Bremen zur Aufführung kommende Werk 24 — ein Quartett für 2 Violinen, Bratsche und Cello — entstand im März 1927. Anschließend folgt eine Skizze der Analyse.

Der 1. Satz — Frisch, munter — beginnt mit einer achttaktigen, lebhaft bewegten Einleitung:




auf deren rhythmischen und thematischen Gestaltung der ganze Satz aufgebaut ist. Das von der Einleitung sich ruckartig loslösende Hauptthema (1. Violine):




mündet nach einer kurzen Überleitung in das ruhig gehaltene Seitenthema ein:




Auf eine Durchführung des 2. Themas folgt die Wiederholung des Hauptthemas durch das Cello. Die Schlußbildung beginnt mit einem fallenden Septimenmotiv:



das nach anfänglichem Zaudern in Motive des Hauptthemas übergeht. Darauf folgt noch zweimaliges Erſcheinen des modifizierten Hauptthemas mit dazwiſchen geſchaltetem Seitenthema.

Der 2. Satz — Langſam — iſt, formal betrachtet, eine Zwiſchenbildung von Lied- und Rondoform. Das Thema:



beſteht aus zwei Perioden mit je einem Vorder- und Nachſatz, die bei der Wiederholung gegenſeitig vertauſcht werden. Die einzelnen Seitenſätze ſind durch lebhaft figurierte Zwiſchenſpiele, die ſelbſtändiges thematiſches Material bringen, miteinander verbunden.

Der 3. Satz — Sehr ſchnell — wird mit einer dreiteiligen Periode, die als Expoſition für die daran anſchließende erſte Themengruppe zu gelten hat, eingeleitet. Mit einer diatoniſchen Auftakttriole, die im weiteren Verlauf eine bedeutſame Rolle ſpielt, wird das eigentliche Hauptthema:




eingeführt (Bratſche), das vom Cello in der Umkehrung wiederholt wird. Ein kurzes Zwiſchenſpiel geht in die Verarbeitung des Triolenmotivs über, wobei der 6/8-Takt in einen 4/8-Takt verändert wird. Mit der Wiederkehr des 6/8-Taktes wird nach einigen Reminiſzenzen die Einleitungsperiode wiederholt. Während der 1. Teil nur von einem Thema beherrſcht wird, erſcheint im 2. Teil neben dem Seitenthema:




noch das Hauptthema in Engführung. Eine eingeſchobene Epiſode bringt in variierter Form nochmals das Seitenthema. Eine Koda, die auf die Expoſition zurückgreift, ſchließt den Satz und das Werk.

*

## KURT THOMAS:

Geboren 25. Mai 1904 als Sohn weſtdeutſcher Eltern zu Tönning, Schulzeit Lennep (Rhld.), Abitur 1922. Daneben Muſikunterricht bei K. Friedrichs (Lennep) und ſpäter H. Inderau (Barmen). 1922—25 Muſikſtudium zu Leipzig (Teichmüller, Ludwig, Grabner, Hochkofler), daneben bei A. Mendelsſohn in Darmſtadt. Hauptförderer Karl Straube. Uraufführung der „Meſſe in a" 1925 durch Thomanerchor, dann Tonkünſtlerfeſt Kiel. Lehrer für theoretiſche Fächer am Landeskonſervatorium und Kirchenmuſikal. Inſtitut zu Leipzig und Leiter des a cappella-Chores. 1927 Beethovenpreis des preuß. Staates.

W e r k e : V o k a l : „Meſſe in a" (70 Auff.), „Markuspaſſion" (160 Auff.), 137. Pſalm (60 Auff.), Weihnachtsoratorium a capp. (in Vorbereitung); Kantate „Jeruſalem", „Weite Welt"; 90. Pſalm, Die 7 Kerzen, Motetten. — I n ſt r u m e n t a l : Orcheſterſerenade (60 Auff.),

Sonaten für Klavier, Flöte, Violoncello, Violine Trio, Quartett, Klavier-Inventionen. (Sämtlich bei Breitkopf & Härtel, Leipzig.)

„DER 90. PSALM" für Baritonſolo, gemiſchten Chor und Orcheſter op. 15:

Der 90. Pſalm, dieſe alte, große Betrachtung über die Allmacht Gottes — der Ganzheit des Weltalls — und über die Vergänglichkeit des menſchlichen Einzellebens iſt hier für 6ſtimmigen gemiſchten Chor, Baritonſolo und Orcheſter, beſtehend aus je 3 Oboen, Fagotten, Trompeten, Poſaunen, Pauken und dem Streichorcheſter, komponiert. Das Werk gliedert ſich in 8 Sätze, die unmittelbar aufeinander folgen. Der erſte große Chorteil bringt, entſprechend den Textabſchnitten, 3 muſikaliſche Themen, deren jedem eine Inſtrumentengruppe zugeſellt iſt (1. Holzbläſer, 2. Streicher und 3. Blechbläſer), ſo daß ſich jedes Thema in der ſpäteren Kombination klanglich abhebt:

Molto tranquillo — Herr Gott, du biſt
Herr Gott, du biſt un-ſe-re Zu-flucht für und für

con fuoco e-he denn die Ber-ge wur-den, und die Er-de und die Welt ge-ſchaf-fen wur-den
(unisono) (Pk)

biſt du, Gott, von E - - (wigkeit)
biſt du, Gott, von E - - - - - (wigkeit)

Der zweite Satz iſt in einem rezitativiſch-arioſen Stil für Baritonſolo mit Kammermuſikbegleitung geſchrieben, während der dritte — wieder für Chor — in loſer Aufeinanderfolge die reichen Bilder der Dichtung muſikaliſch auszudeuten ſucht:

Moderato assai denn tau-ſend Jah - - re ſind vor dir wie der Tag denn
(Tr Pos) ff (Str Fag)

piu tranquillo du läſ-ſeſt ſie da - hin-fah - ren wie ei-nen du
(Pk) du läſ-ſeſt ſie da - hin-fah - ren wie ei-nen Strom

das da frü - he blü - - het und bald welk wird
(30 b)
(Männerst. in Kanon dazu) mit Fag.

Der vierte Satz schildert den Zorn Gottes und — gegen Ende — das Bangen der Kreatur:

Maestoso, con fuoco
Das macht dein Zorn, daß wir so ver-ge-hen, und dein Grimm, daß wir so plötz - lich
(Str)
(unisono)
(Tr)
(Pos)

Ganz gegensätzlich dazu ist der fünfte, der in einer Art Psalmodie der Unterstimmen, über denen sich die Melodie erhebt und im späteren Verlauf in schnellem, schattenhaftem Dahinhuschen die Vergänglichkeit des menschlichen Lebens schildert.

Der sechste Teil — für Baritonsolo mit späterem Hinzutreten des Frauenchores — greift zunächst, dem Inhalt entsprechend, auf frühere Motive zurück und steigert sich dann in einem kurzen Fugato, in dem wieder der ganze Chor eintritt, zu einem Höhepunkt.

Nach dem kurzen Baritonsolo des siebenten Satzes, der thematisch auf den zweiten Satz zurückweist, aber diesmal nach Dur verwandelt, folgt der letzte, großangelegte Chorteil mit der Bitte um ein reiches Leben:

Andante maestoso
Und der Herr, un - - ser
(Chor Str.
1. Tr.
2. 3. Pos.)
(Blech)
(Kb., Fag., Pk.)

Gott, sei uns freund - - - - (lich)
1. 2. Tr.
1. Pos.
und der Herr,

und einem ganz stillen, verhaltenen Amen-Ausklang, zurückgreifend auf das nach Dur verwandelte Hauptthema des ersten Satzes.

## JULIUS WEISMANN:

Geboren am 26. Dezember 1879 in Freiburg i. Br., studierte an der Hochschule für Musik, Berlin, und an der Akademie der Tonkunst, München. Er lebt seit 1916 in Freiburg i. Br., wo er seit 1930 als Direktor des neugegründeten Städtischen Musikseminars wirkt. (Ausführliche Würdigung siehe Julius Weismann-Heft der ZFM, Januar 1931.)

Sein Schaffen umfaßt eine große Reihe von Liedern und Klavierwerken, unter letzteren eine Sonate in *a* op. 87 und zwei Suiten op. 93 und op. 95, Konzerte für Klavier in *B* mit Orchester op. 33, für Violine mit Orchester op. 36, eine Suite für Klavier und Orchester op. 97, Chorwerke für Männerchor, Frauenchor, gemischten Chor a cappella und mit Orchester, zahlreiche Kammermusikwerke, darunter 3 Sonaten für Violine und Klavier op. 28, op. 49 und op. 69, eine Sonate für Violoncello und Klavier op. 73, Streichquartetten op. 14 und op. 50, Klavier-Trios op. 26 und op. 86, Orchesterwerke, darunter Rhapsodie op. 56, Rondo op. 96, Opern: „Schwanenweiß" (Duisburg 1923), „Traumspiel nach Strindberg" op. 83 (Duisburg 1925), „Leonce und Lena" op. 89 (Freiburg i. Br. 1925), „Regina del Lago" op. 91, „Gespenstersonate" (München 1931).

KONZERT für Flöte, Klarinette, Fagott, Trompete, Pauke und Streichorchester op. 106:

I. Allegro moderato.

Pke.

*f*

Viol.

*f*

Fl.

*mf*

und später:

Trp.

*ff*

II. Molto vivace.

Fl.

*p*

Str.

Trp.

Str.

*ff*




III. Lento. Die Violinen und Bratſchen beginnen mit einem 5ſtimmigen Canon, zum Teil in Umkehrung.




Ein Canon zwiſchen Clarinette und Fagott folgt:



uſw.

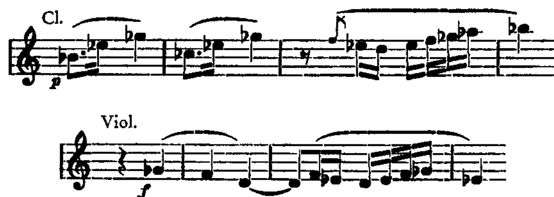
Fagott antwortet in der Umkehrung.

Gegen den Schluß des Satzes kehrt der Anfangskanon wieder, jedoch nur 2ſtimmig, vom ganzen Streichorcheſter geſpielt, dann noch vereinfacht: das Thema einſtimmig in großer Stärke. Ein kurzer kanoniſcher Bläſerſatz bringt ein Ausklingen.

IV. Rondo, Allegro molto.




1. Seitenſatz:




2. Seitenſatz:




Das Rondo-Thema erſcheint in der Umkehrung:




Dann führt eine Engführung aus den Themen dieſes Satzes in den Soloinſtrumenten mit nachher dazukommenden Streichern das Werk zum Schluß.

KURT VON WOLFURT:

Geboren in Livland (im früheren Rußland) von deutschen Eltern, beendete das Gymnasium in Petersburg, studierte an den Universitäten Dorpat, Leipzig und München. Besuchte gleichzeitig das Leipziger Konservatorium, war nachher Privatschüler von Max Reger. Opernkapellmeister in Straßburg und Kottbus. Während des Krieges in Rußland und Schweden. Schrieb 1927 eine umfassende Biographie über Mussorgski (Max Hesses Verlag, Berlin).

Von den Kompositionen seien genannt: „Hymnus des Moses" für gemischten Chor, Tenorsolo und Orchester; „Klagode" für gemischten Chor und Orchester; „Tripelfuge" für Orchester (Verlag Eulenburg; Uraufführung: Tonkünstlerfest Schwerin 1928); „Variationen über ein Thema von Mozart" für Orchester (Verlag Eulenburg; Uraufführung Dortmund 1929 unter Wilhelm Sieben); „Divertimento" für Orchester (Verlag Ries & Erler; Uraufführung Dresden 1930 unter Fritz Busch); „Landsknechts-Choral" für Männerchor, 6 Bläser und kleine Trommel (Verlag Bote & Bock; Uraufführung Dresden 1931 unter Fritz Busch); „Drei Stücke für Violine und Kammerorchester" (soeben beendet) und viele Lieder bei verschiedenen Verlegern.

„CONCERTO GROSSO" in 4 Sätzen für kleines Orchester op. 20 (erscheint im Verlag von Bote & Bock, Berlin):

I Maestoso — Allegro — II Larghetto — III Scherzino (m. Trio) — IV Marsch (m. Mittelsatz).

Kurze Analyse: Auf eine kurze pathetische Einleitung („Maestoso") folgt unmittelbar ein „Fugato" („Allegro"), das durchsichtig in der Faktur gestaltet ist:




Thema des „Fugato"

Der 2. Satz — „Larghetto" — bildet das Zentrum des ganzen Werkes. Es wechseln Tutti-Partien mit solistischer Behandlung der Instrumente ab, wobei namentlich eine Solo-Geige, eine Oboe und Englisch Horn (unterstützt vielfach von Pizzicato-Akkorden) in den Vordergrund treten.

Auch im „Scherzino" (mit einem Trio versehen):




Thema des „Scherzino"

wechseln Tutti-Partien mit Solostellen ab.

Der „Marsch":




Thema des „Marsches"

der einen kapriziösen Mittelsatz mit beständig wechselnden 5/8-, 4/8-, 3/8-Rhythmen besitzt, verklingt nach großen Steigerungen pianissimo in tiefster Tiefe.



Leo Kauffmann



Phot. Henn, Bern

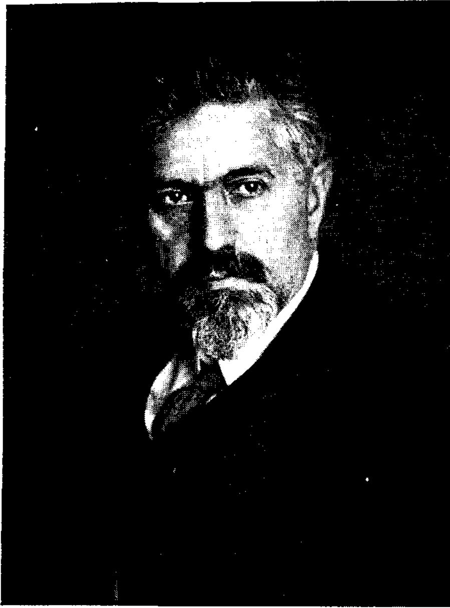
Albert Moeschinger



Ernst Pepping



Felix Petyrek



Auguſt Reuß



Hermann Reutter



Bernhard Sekles



Rudolf Siegel

HERMANN WUNSCH:

Geboren 9. August 1884 in Neuß, studierte von 1904—1912 mit Unterbrechungen an den Konservatorien zu Krefeld, Köln und an der Hochschule für Musik Berlin. Musikdirektor im Rheinland und der Schweiz. Seit 1919 in Berlin wohnhaft.

KLEINE LUSTSPIEL-SUITE für Orchester op. 37:
(Verlag E. Eulenburg, Leipzig)

Das kleine Werkchen gibt in vier knappsten Sätzen den Ablauf etwa eines Puppenspiels, einer dörflichen Komödie oder einer Burleske.

Der 1. Satz, betitelt „Heldische Fabel", führt in das Stück ein, erzählt die tragi-komische Fabel und stellt die sog. „Helden" vor.

Hauptthema:




Der 2. Satz, betitelt „Rührszene", illustriert eine jener sentimentalen Szenen, wie sie in Stükken dieser Art nicht fehlen dürfen.

Hauptthema:




Im 3. Satz kommen dann die — zur dramatischen Zuspitzung erforderlichen — Widersacher zu Wort. „Intrigenspiel".

Und im 4. findet sich endlich doch alles zum guten Ende zusammen. Das Finale kann steigen.

Hauptthema:




* * *

Von den nicht in Deutschland weilenden Komponisten Nikolai Berezowsky (Amerika?): Konzert für Violine und Orchester, und Lew Knipper (Moskau?): Kleine lyrische Suite für kleines Orchester, konnten Angaben der Komponisten nicht erreicht werden.

# Wird die Zukunft der Tonkunſt mehr dem kontrapunktiſchen oder dem harmoniſchen Prinzip gehören?

Von Alfred Heuß, Gaſchwitz b. Leipzig.

Die Frage, ob ſich die Zukunft mehr einer harmoniſchen oder kontrapunktiſchen Muſik zuneigen werde, iſt ſchon vor Jahrzehnten aufgeworfen worden, zuerſt wohl von Hugo Riemann, der ſie in dem Sinne beantwortete, daß wir wieder einer kontrapunktiſchen Zeit entgegengehen würden. Der Verlauf der bisherigen Entwicklung hat dieſer Prophezeiung — denn eine ſolche war es damals — bis dahin recht gegeben. Beſonders mit Max Reger ſetzte, obwohl er der Harmonik noch durchaus verpflichtet war, eine erneute Beſchäftigung mit dem Kontrapunkt ein, ohne daß es dabei, ſo wenig wie bei Riemann ſelbſt, Regers Lehrer, zu einer Gegnerſchaft dieſer beiden Seiten der Tonkunſt gekommen wäre. Zum Bruch kam es dann aber mit Auftreten der Neuen Muſik, die der Harmonik ſich erbittert entgegenſtellte und, ſie mit Füßen tretend, zur Atonalität gelangte, das andere Prinzip, das kontrapunktiſche, als das einzig wahre auf ihren Schild ſchreibend. Auch auf Grund einer Unterſuchung der geſchichtlichen Entwicklungsbögen, wie ſie A. Lorenz in ſeinem überaus anregenden Buch „Muſikgeſchichte im Rhythmus der Generationen" vornahm, ergab ſich, daß die ſeit drei Jahrhunderten harmoniſch-homophone Linienrichtung ihr Ende gefunden und der Aufſtieg der polyphonen bereits begonnen habe.

Somit lägen alſo die Verhältniſſe ziemlich klar vor uns, ſonderlich wenn noch der mannigfachen ſonſtigen Erſcheinungen gedacht wird, die auf ein Erſtarken des kontrapunktiſchen Gefühls oder doch der Vorliebe für dieſe Seite der Tonkunſt hinweiſen, wie die ſtarke Beſchäftigung nicht nur mit Bachſcher, ſondern gerade auch vor-Bachſcher Muſik, wie weiterhin etwa die ſtarke Wirkung eines Buches wie E. Kurths vom linearen Kontrapunkt, das den Blick — wir wollen uns einmal ſo ausdrücken — für den angeſtammten, urſprünglichen Kontrapunkt gegenüber dem ſpäteren, mehr harmoniſch gezeugten, ſchärfte.

Wir könnten ſomit nichts Beſſeres tun, als uns recht angelegentlich auf dieſe Seite der Tonkunſt, eben die kontrapunktiſche, werfen, kurz, es im umgekehrten Sinne ſo machen, wie es die Italiener um 1600 getan haben, als ſie, des Kontrapunkts überdrüſſig, ihn verwarfen und auf ein ganz neues Ziel zuſteuerten. Der Vergleich von heute und damals iſt auch, und zwar gerade zur Begründung und Rechtfertigung des heutigen Strebens, oft gemacht worden, wobei aber der zahlreichen und vor allem ſtarken Unterſchiede der beiden Zeitalter viel zu wenig gedacht wurde. Nur einiges ſei hier zur Sprache gebracht. Künſtleriſch ſtand auch in Italien — von Deutſchland nicht zu reden — der Kontrapunkt um 1600 keineswegs vor dem Bankerott wie 300 Jahre ſpäter die Harmonik, ſondern er ſtand — man halte ſich vor allem eine ſo wunderbare Muſikergeſtalt wie Giovanni Gabrieli vor Augen — noch in voller Stärke da, gerade drauf und dran, aus ſich ſelbſt heraus einen neuen Stil zu treiben, den wir, in gewiſſer Beziehung wenigſtens, in Werken von Heinrich Schütz erleben. Italien wandte ſich alſo gegen etwas Starkes in der Gegenwart, deſſen es vor allem deshalb überdrüſſig geworden war, weil ein ganz neues Ziel winkte. Und dieſes war außerordentlich und vor allem einzigartig. Das Streben galt nicht einem neuen Stil als ſolchem — Derartiges iſt jeder triebkräftigen Zeit gleichgültig geweſen —, ſondern dem Menſchen und zwar dem erdhaft verwurzelten Menſchen künſtleriſchen Ausdruck in der Tonkunſt zu verſchaffen. Auch daher der Überdruß und die Verachtung des mittelälterlich und zwar im Beſonderen kirchlich verhafteten Kontrapunkts, der ſich für die neuen Zwecke als unbrauchbar erwieſen hatte. Allein dieſe paar Punkte ergeben gründlich verſchiedene Verhältniſſe zu heute, weshalb wir uns denn doch etwas zu überlegen haben, ob wir, mit umgekehrten Zeichen, die beiden Zeiten unmittelbar miteinander vergleichen dürfen. Zwar hat es auch am Anfang des letzten Jahrzehnts geheißen, es gälte, dem heutigen, vom früheren ganz verſchiedenen Menſchen, Ausdruck in der Muſik zu geben, nur konnten ſich in

dieser Neuen Musik, außer vielleicht ihren Erzeugern, die heutigen Menschen nicht wiedererkennen, da sie das von ihr gegebene Spiegelbild, das grotesk und fratzenhaft sie anblickte, zum mindesten etwas „einseitig" fanden. Andererseits — und das spiegelt unsere heutige Lage ziemlich klar wieder — machte man in Gemeinschaftsmusik, d. h. gab sich einen Ruck, verschloß sich aller harmonisch gegründeten Musik und wandte sich jener Musik zu, die um 1600 in Acht getan worden war, ein Unternehmen, das schließlich nur für kleinere Gemeinschaften in Betracht kommen konnte. Jedenfalls mißglückte der Versuch, die Musik des 19. Jahrhunderts dort, wo sie innerlich stark war, zu beseitigen, voll und ganz, ebenfalls im Gegensatz zu 1600, wenigstens was Italien betrifft; und es hat noch keinen Anschein, als würde diese Verdrängung, wenn überhaupt, in absehbarer Zeit möglich sein.

Wir haben somit, lediglich auf Grund dieser kurzen Betrachtungen, allen Grund, uns die Frage, welche Bewandtnis es denn eigentlich mit der Harmonik und in ihrer Stellung in der Tonkunst habe, reiflich zu überlegen, schließlich nichts anderes, als was die deutschen Musiker, vor allem ein Heinrich Schütz, taten, als sie sich vor die Frage gestellt sahen, was nun eigentlich mit dem Kontrapunkt werden solle. Gottlob haben sie diese im Sinne einer konservativ-fortschrittlichen Entwicklung beantwortet, und hätten sie es nicht getan, so besäßen wir weder einen Bach noch einen Händel, ein Verlust, der uns ernstlich genug über den gegenteiligen Fall nachdenken lassen kann. Und tatsächlich, so viel, viel zu viel sogar, in Harmonik gedacht, versucht und theoretisiert worden ist, wer eine Antwort auf die Frage haben wollte, worin denn rein künstlerisch das Wesen der Harmonie als solcher sowie in ihrem Verhältnis zur Kontrapunktik, weiterhin zur Melodik, bestehe, der bekäme nicht leicht eine wirkliche Antwort und zöge er noch so viele Bücher zu rate. Denn die Verhältnisse liegen so, daß die Harmonie als solche betrachtet wird, losgelöst vom Ganzen, in das sie gestellt ist, sie wird, kurz gesagt, untersucht auf die ihr eigenen, harmonischen Funktionen, nicht aber auf ihre künstlerischen, im Rahmen des Ganzen, stehenden.

Es kommt hier also zunächst, wie so vielfach, auf die Fragestellung an: Was bedeutet die Harmonik, und zwar gerade in ihrem Verhältnis zur Kontrapunktik, oder, anders gefragt, welche Aufgaben fallen ihr im Reiche der Tonkunst zu, was kann sie und nur sie allein und was kann sie nicht, ist sie überhaupt ein selbständiges, auf sich allein sich stellen könnendes Prinzip, was wurde durch sie — immer im Hinblick aufs Ganze, auf die Tonkunst als solche — gewonnen, was verloren, gewann sie Einfluß und welcher Art war er und was diese Fragen mehr sind. Vor allem, was ist, will und tut sie denn überhaupt im Reiche der Tonkunst? Darauf gibt es nun nur eine einzige, alles weitere in sich bergende Antwort: Sie ist, und zwar in einem sogar absolut zu nehmenden Sinn, der stärkste Gegensatz zum kontrapunktischen und im Verhältnis zu diesem das ausgesprochen weibliche Prinzip in der Tonkunst, wie jener das männliche ist, die beiden stehen sich also, in voller Reinheit genommen, also ohne daß eine Vermischung eintritt, wie Mann und Weib einander gegenüber. Und ich darf wohl sagen, daß sich mit diesem Vergleich ausgezeichnet arbeiten läßt, vorausgesetzt, daß der Vergleichende mit dem Unterschied der beiden Geschlechter grundsätzlich zu arbeiten weiß. An und für sich kann der Vergleich niemanden, der jemals in ausgeprägt kontrapunktischem und harmonischem Stil stehende Musikstücke bewußt auf sich wirken ließ, befremden, sondern ihm eigentlich nur sagen, was er selbst fühlt, wie ich sogar hoffen möchte, daß er schon öfters gemacht worden ist. Es käme auch in diesem Fall, wie bei allen derartigen, vor allem darauf an, wie man mit ihm zu arbeiten vermag. Hier sei nur einiges Wenige vorgebracht, auf daß der Leser auf dem ihm in dieser Beleuchtung unbekannten Gebiet sich auskennen lernt und dann selber Hand anzulegen weiß. Warum ich aber den Vergleich anwende, wird nachher klar werden.

Es entspricht dem Wesen des eigentlichen Mannes, daß er seinen Weg für sich geht, sein Leben sich selbst schmiedet, kurz, sich auf sich selbst stellt. Von eigentlichen Charakteren sprechen wir bei Männern. So ist denn schon die eigentlich kontrapunktische Melodie etwas wesentlich anderes als eine auf harmonischem Boden gezeugte, und ein Komponist zeigt seine Nichtbegabung für den kontrapunktischen Stil schon dadurch an, daß er ausgeprägt „harmonische" Themen

kontrapunktisch bearbeitet. Hier ist auch die Bemerkung zu machen, daß jede echte Melodie, ob so oder so, auf sich allein gestellt werden kann, weil die echte Melodie, in der Tonkunst immer das Höchste, etwas ganz Besonderes, hier nicht näher Darzulegendes ist, immerhin so verstanden werden kann, daß sie, ob mehr kontrapunktischer oder harmonischer Art, sowohl Männliches wie Weibliches enthält, wie jeder Mensch, ob männlich oder weiblich, Eigenschaften beider Geschlechter aufweist, eben je nach Geschlecht mit starkem Übergewicht der einen oder der anderen. Die weit härtere, wenig weiche kontrapunktische Melodie bewahrt nun aber ihre volle Selbständigkeit auch im Verein mit anderen — kontrapunktischen — Stimmen, und wie sich nun ihr Zusammenwirken in einer echt linearen Komposition äußert, steht auf männlichster, ausgeprägt selbständiger, charaktervoller Grundlage geistiger Haltung. Wohl setzen sich die einzelnen Stimmen, und zwar gewissermaßen auf Verstandeswege — ich rede hier immer von den ausgesprochen kontrapunktischen Zeiten, die ja auch geradezu zu einer mathematischen Musik gelangten — miteinander in Verbindung, aber keine erfühlt die andere, sondern sie bleiben im Grunde, was sie sind, ihre Gemeinschaft ist durchaus auf innere Selbständigkeit gegründet, Bindemittel ist nicht etwa Liebe, sondern geistig gegründetes Gesetz, das jede von ihnen, ihrer Eigenart unbeschadet, beobachtet. Der eigentliche Kontrapunkt ist eine ausgeprägt männliche Angelegenheit, dem Wesen des Mittelalters entsprechend.

Vollkommen anders liegen die Verhältnisse in einem „harmonischen" Musikstück, zunächst einem solchen ganz einfacher Art. Das Entscheidende besteht nicht allein darin, daß die Melodie als solche thront, sondern daß die Harmonie-Stimmen auf das innere Wesen der Melodie eingehen, sie erfühlen, auf ihre harmonischen Funktionen hin belauschen, kurz das aus der Melodie ans Tageslicht bringen, was zwar in ihr steckt, aber erst jetzt, durch erfühlende, hingebende weibliche Harmonie, d. i. ein instinktiv sicheres und zugleich geschultes harmonisches Empfinden, offenbar wird. Die Harmonie dient der Melodie in liebevollster Hingabe, sie will nicht etwas Eigenes sein, bringt aber dadurch geradezu Klangwunder zustande. Und hier, in dieser gegenüber der unbiegsamen kontrapunktischen Führung der Stimmen geschichtlich ganz neuen Erfühlung und Erfüllung der Melodie, liegt das Besondere sowie das ganz Neue des erst ganz allmählich erwachenden Gefühls für Harmonie.

Wohl am klarsten wird der Sachverhalt durch folgenden Hinweis: Die Art, wie die Liedbearbeiter des 16. Jahrhunderts die mittelalterlichen Liedmelodien behandelten, d. h. sie mit einem harmonisch gefühllosen, kontrapunktischen Panzer umgaben, ist durchaus männlich, die schlummernde Harmonik, die in diesen Melodien steckt, wird keineswegs erfühlt, sondern man bleibt ihr gegenüber unempfindlich, mußte es auch sein, weil sonst diese Art Kontrapunktik — und überhaupt — gar nicht zur Anwendung hätte gebracht werden können. Bereits um 1600 ist aber das harmonisch weibliche Gefühl so weit erwacht und erstarkt, daß ein Juwel wie das Lied „Es ist ein Ros entsprungen" in der Bearbeitung des M. Prätorius schon lange wieder berühmt geworden ist, und zwar ganz besonders durch die ausgeprägt harmonisch erfühlte Bearbeitung, die wenig genug mit früheren Liedbearbeitungen mehr zu tun hat. Seine lebendige Unsterblichkeit hat sich Prätorius gerade durch diese Bearbeitung erworben. Umgebt das Lied mit dem Panzerkleid von 1550, und es würde in Erstarrung verfallen. Auf den liebenden Kuß der harmonischen Erfüllung warten denn noch viele der herrlichsten Melodien aus dem Mittelalter, sofern man ja nicht glaube, es sei auf Grund unsres harmonisch geschulten Ohrs etwa so einfach, diesen Melodien harmonisch zu geben, was schlummernd in ihnen liegt. Eines der herrlichsten und dazumal berühmtesten Lieder war z. B. „Ach Elslein, liebes Elslein", eine derart wunderbare Melodie — Text die Königskindersage —, daß, hat man sie einmal harmonisch erfaßt, sie in ihrer stillen Traurigkeit zu Tränen rühren kann. Das Lied kenne ich außer in zeitgenössischen Bearbeitungen in zwei modernen, einer von Robert Franz und einer von C. Thiel. Ich kann nur sagen, daß sie im obigen Sinn, dem der Erfühlung der schlummernden Harmonie, unmöglich sind, und das Lied deshalb auch nicht, solange die Bearbeitungen, vor allem die ersteren, schon vorliegen, wirklich bekannt werden kann. Wer da sagt, man könne echte Melodien beliebig, wenn nur kunstgerecht, „harmonisieren", hat von der ganzen Frage nichts begrif-

fen. Selbstverständlich läßt sich jede gute Melodie — vor allem aber schlechte, unentschiedene — sehr verschieden harmonisieren, ähnlich wie jeder Mensch verschiedene, sich sogar widersprechende Auffassungen haben kann; das beweist aber nicht, daß ein Mensch nicht seinen angestammten Charakter und eine Melodie nicht ihre eigene, verborgene Harmonie in sich trägt.

Die Harmonie enthüllt also ihr eigentlichstes Wesen im Dienste der Melodie, die ihrerseits von ihrer geistig-seelischen Kraft auf die Harmonie zurückstrahlt. Das ist der Grund, warum eine in diesem Sinn angewendete Harmonik nicht im geringsten verblaßt, während andernfalls nichts schneller veraltet wie harmonische Mittel, eine Beobachtung, die jeder machen kann, der z. B. mit Wagnerschen Akkorden gespickte Epigonenwerke des letzten Jahrhunderts zur Hand nimmt. Hingegen, ist irgend etwas in der Harmonik der Wiener Klassiker verblaßt, und weiter, zieht nicht ein Meister der mit höchster Geistigkeit gehandhabten Harmonik selbst aus allereinfachsten, seit Jahrhunderten vorkommenden Akkordverbindungen je nachdem geradezu Zauberkräfte? Ist, in diesem Sinn genommen, z. B. die Verbindung der Akkorde der 5. und 6. Stufe, wie sie Wagner im „Lohengrin" vornahm, nicht jedesmal eine Art Wunder?

Nichts Gefährlicheres aber für die Tonkunst, wenn die Harmonik selbstherrlich zu werden beginnt, sich „emanzipiert" und, noch mehr, ihre Macht unmittelbar geltend machen kann. „Weiberherrschaft" ist immer unnatürlich und zudem für beide Teile ein Unglück. Die Schuld trägt natürlich der Mann, der Komponist, die darauf beruht, daß er sich im Umgang mit der Harmonie entkräftete, infolgedessen nicht mehr die Kraft besitzt, solche Melodien und Themen zu zeugen, die eine ausgeprägte, wenn noch so fein verästelte Harmonik enthalten und überhaupt keine selbständige Kraft mehr besitzen. Die Melodik ist dann harmonisch zersetzt, verliert alle festen Umrisse und kann harmonisch beliebig, in zerfließendem Durcheinander, gedeutet werden, was über kurz oder lang zu einem Chaos führen muß. Dieser Prozeß fing noch im 19. Jahrhundert an, damals, als die Komponisten wie verliebt sich der Harmonik in die Arme warfen, als immer gieriger nach neuen Akkorden, d. h. neuen Reizen gefahndet wurde, kurz, als die Komponisten sich ihrem Wesen selbst entfremdeten und sich dem weiblichen Prinzip in einer mannesunwürdigen Weise hingaben. Die Katastrophe in der Musik unsrer Zeit führt sich auf ein Versagen männlich geistiger und seelischer Kraft zurück, und der Harmonik als solcher die Schuld zu geben, ist das sichtbarste Zeichen dafür. Wie im einzelnen die Katastrophe sich im Schoße der Harmonik vorbereitete, gewisse Komponisten zu einem geradezu perversen Verhältnis zu ihr gelangten, soll hier nicht ausgeführt werden. Der Fingerzeig mag zunächst genügen. Es kam mir ja auch nur darauf an, einige wenige Proben davon zu geben, wie sich die Harmonik im Lichte unsres Vergleichs ausnimmt, und ich kann von diesen kurzen Ausführungen auch höchstens erwarten, daß, wer auf diesem Gebiet selbständig zu denken vermag und mancherlei Erfahrungen gesammelt hat, den Vergleich weiter auszubauen sucht. Er wird ihm, das darf ich ohne weiteres sagen, ausgezeichnete Dienste leisten können.

Nun aber auch Hand aufs Herz! Wollen wir wirklich die Harmonik, die weibliche Seite der Tonkunst, mit all ihren Wonnen und Wundern, das Weib also aus der musikalischen Schöpfung ausstoßen? Sicher, mit der Harmonik kam die Sünde in die Tonkunst, das männlich-mittelalterliche Paradies gewinnen wir — die Nazarener in unsrer Musik in allen Ehren — doch nicht mehr zurück, und da wird's doch besser sein, wir machen unsre irdische Zukunft möglichst paradiesisch. Und da wird das Weib nicht fehlen dürfen; abgesehen davon, daß seine Verbannung auf den Widerspruch der breitesten Musikkreise stoßen, also die Komponisten zwingen würde, für sich allein zu komponieren. Und es ist bekanntlich nicht gut, daß der Mensch allein sei. Das aber möchten wir von Herzen wünschen, daß die Tonkunst wiederum einen echt männlichen Charakter bekomme, zwar nicht im Sinne des Mittelalters, als der musikalischen Schöpfung noch das Weib fehlte — übrigens ganz wie in der Bibel! Auch Adam war zuerst allein da und das Weib wurde nachträglich aus einer seiner Rippen gemacht, und ganz ähnlich entwickelte sich die Harmonik aus der Kontrapunktik! —, wohl aber dem in einer Zeit, der beide Prinzipien, das männliche und das weibliche, bis in letzte Folgerungen hinein, kennen gelernt hat und nun eben daran gehen müßte, sie ihrem inneren Wesen nach auch zu er-

kennen. Und wenn bei dieser heilsamen Vermännlichung der Tonkunst zunächst ein besonderes Gewicht auf den Kontrapunkt gelegt wird, so kann dies nur gut sein. Von einem wiedergewonnenen männlichen Standpunkt läßt sich dann auch wieder mit frischen, gesunden und starken Augen ins schöne Gesicht der Harmonik sehen. Nur eines hätte man sich bei dieser kontrapunktischen Beschäftigung noch vor Augen zu halten: Um atonalen Kontrapunkt kann es sich da nicht handeln, denn er ist, mit umgekehrten Zeichen, weiter nichts als die Fortsetzung der Zuchtlosigkeit auf harmonischem Gebiet, und diese will zum männlichen Prinzip noch weniger passen als zum andern. Ist doch die Atonalität weit mehr das Ende eines Musikzeitalters als der Beginn eines neuen.

# Bildungsfragen des Orchestermusikers.

Von Fritz Stege, Berlin.

Auf allen Gebieten des täglichen Lebens ist die Vertiefung der Allgemeinbildung neben dem fachlichen Können eine kulturnotwendige Aufgabe, deren Erfüllung eine unverkennbare Leistungssteigerung innerhalb der Berufspflichten bedingt. Die erhöhten Anforderungen, die seitens der Arbeitgeber in jedem Gewerbe gestellt werden, machen die Aufnahme in einen Geschäftsbetrieb abhängig von einer abgeschlossenen Schulbildung. Das Reifezeugnis, zumindest aber Obersekundareife, zählen in unserer Zeit mehr denn je zu den selbstverständlichen Voraussetzungen einer beruflichen Anstellung. Die Jahr für Jahr zunehmende Anzahl der Abiturienten, die in absehbarer Zukunft in Preußen wohl das Fünffache seit Beginn des Jahrhunderts erreichen dürfte, ist eine genügend deutliche, sehr bemerkenswerte Folgeerscheinung der allgemein gesteigerten Ansprüche in jedem Berufszweig. Für die Gesamtkultur ergibt sich aus diesen Tatsachen mit der Betonung des Auswahlprinzips, das dem kenntnisreichsten, am gründlichsten vorgebildeten Berufsanwärter die sichersten, erfolgversprechenden Aussichten eröffnet, eine begrüßenswerte Erhöhung der Leistungsfähigkeit, die den Qualitätsbegriff in geeigneter Auslese an die Stelle einer kulturverwässernden Quantität setzt.

Die Künste, nicht zuletzt die Musik, sind im Begriff, diesen Tatsachen in entsprechendem Maße Rechnung zu tragen. Ebenso wie der „Deutsche Bühnenverein" seinen Mitgliedern empfiehlt, von den Bühnendarstellern den Nachweis eines abgeschlossenen Ausbildungsganges zu fordern, ist man im Musikleben, namentlich auf pädagogischem Gebiet, zu der Überzeugung gelangt, daß eine gediegene Allgemeinbildung letzten Endes dem fachlichen Wissen und Verständnis selbst zum Nutzen gereicht. Umgekehrt: Daß Musik — losgelöst von allen weitverzweigten Beziehungen zu Kultur und Leben — nur einen beschränkten Geltungswert besitzt, dessen Mängel umso deutlicher zutage treten, je mehr die Entwicklung unserer tönenden Kunst zu einer umfassenden Durchdringung aller geistigen Gebiete mit den zu Gebote stehenden Mitteln musikalischen Gepräges neigt. Deutlich genug kommt diese Einstellung in ministeriellen Verfügungen über die Unterrichtserteilung an preußischen Lehranstalten zum Ausdruck. Und der mit Unrecht zu einem vielfach bespöttelten Schlagwort herabgewürdigte Begriff der „Querverbindungen" zwischen Musik und musikverwandten Schulfächern weist der Musik diejenige Stellung zu, die ihr im Rahmen des gesamten Geisteslebens als Teilhaber an der geistigen Entwicklung unseres Volkes gebührt.

Ist man durch die Zeitverhältnisse mehr oder minder widerspruchslos dazu gezwungen, sich mit der Tatsache gesteigerter Ansprüche an Allgemeinbildung auch auf musikalischem Gebiet abzufinden, so dürfte als weiterer Schritt auf dem einmal eingeschlagenen Wege die Untersuchung der Frage naheliegen, welcher Zweig der musikalischen Ausübung von diesen schwerwiegenden Problemen verhältnismäßig am wenigsten berührt worden ist. Sollte es in der Tat eine tonkünstlerische Gattung geben, die sich dem Streben nach umfassender Bildungsnotwendigkeit in bedauerlicher Kurzsichtigkeit verschließt, so dürfte ihr Verharren auf einem einmal erreichten und krampfhaft gewahrten Standpunkt unfehlbar angesichts der stetig steigenden allgemeinen Entwicklung die Gefahr des Rückschrittes zeitigen.

Unter allen musikalischen Disziplinen ist die Ausbildungsfrage des Orchestermusikers am wenigsten geklärt. Während Preußen auf musikpädagogischem Gebiet wichtige Maßnahmen getroffen hat, vermißt man noch immer für den Lehrgang des Orchestermusikers geeignete Richtlinien, die eine vorbildliche Bedeutung für die anderen Länder erlangen könnten. Eine Erscheinung, die umso mehr Verwunderung erweckt, als unsere Orchester als Träger und Künder deutscher Kultur nicht nur in wirtschaftlicher Beziehung der Unterstützung, sondern ganz besonders in der Nachwuchsfrage sorgfältigster Erziehungsgrundsätze bedürfen, um in den gegenwärtigen Zeiten kultureller Wirrungen die erreichte Stufe künstlerischer Vollkommenheit nicht nur behaupten, sondern auch verbessern zu können.

Daß gerade auf dem Gebiet der Orchestermusik ein auffälliger Widerspruch zwischen ständiger Steigerung künstlerischer Ansprüche und dem verhältnismäßig bescheidenen Maß bisher erreichter Leistungsfähigkeit besteht, ist eine unverkennbare Tatsache. Dem Nachlassen eines nach mehr oder minder traditionellem Schema ausgebildeten Nachwuchses steht die künstlerische Entwicklung der modernen Orchestertechnik gegenüber, die von jedem Orchestermitglied den Einsatz der ganzen Persönlichkeit fordert in lebendiger Anteilnahme und einfühlendem Verständnis für den Wert und die Bedeutung des dargebotenen Kunstwerkes. Der heutige Orchestermusiker erhebt sich über den Handwerkerstand der „Lehrlingskapellen" hinaus zu einem tätigen, selbstbewußten Mithelfer des Dirigenten. An einen Musiker, der heute Bach und Mozart, morgen Schönberg und Hindemith zu spielen hat, stellt man mit Recht höhere geistige Anforderungen als an einen durchschnittlichen Techniker, der seine Leistung nur nach der Zahl der bewältigten Notenköpfe einschätzt. Und je mehr der Kunststil zu einer Bevorzugung des „Kammerorchesters" neigt — je mehr sich der Gebrauch verallgemeinert, durch Gründung von konzertierenden Kammermusikvereinigungen innerhalb des Orchesters eine besonders verantwortungsvolle Qualitätsauswahl zu treffen, desto stärker tritt die Einzelpersönlichkeit des Orchestermusikers in den Vordergrund in voller Bereitschaft, ihrer künstlerischen Individualität im Rahmen der Möglichkeiten Geltung zu verschaffen.

Daß die stilistisch begründete Erhöhung der künstlerischen Anforderungen eine entsprechende Anpassung auch der Ausbildungsverhältnisse bedingt, sollte eigentlich zu denjenigen Selbstverständlichkeiten zählen, die ohne ausdrückliche Erörterung in allen beteiligten Kreisen Verständnis finden. Und daß sich ferner die Kenntnisse des Orchestermusikers nicht allein in „zünftiger" Engherzigkeit ausschließlich auf fachliches Wissen beschränken können, ergibt sich aus der allgemein veränderten sozialen Stellung des Musikers, der seinem Fleiß und seinen Fähigkeiten entsprechend seinen Lebensweg zu den höchsten, ihm erreichbaren Zielen emporführen darf.

Maßgebliche Gründe beleuchten an Hand praktischer Beispiele die Notwendigkeit umfassender Allgemeinbildung. Die falschen Vorstellungen von der meist weit unterschätzten Bedeutung unserer Kulturorchester führen den vom Lande stammenden Zögling einer Orchesterschule nicht selten zu der Erkenntnis, daß seine Fähigkeiten bei weitem nicht ausreichen, um allen künstlerischen Ansprüchen zu genügen. Besitzt der Vierzehnjährige nach Abgang von der Elementarschule genügend Weitblick, um bei der Berufswahl die für ihn einzig richtige Entscheidung wohlüberlegt treffen zu können? Und dann — wenn er sich über seine musikalische Eignung täuscht, sind ihm mangels geeigneter Reifezeugnisse alle Möglichkeiten verschlossen, einen Berufswechsel vorzunehmen. Ein schlechter Musiker mehr — der statt die Standesqualität zu heben nur das Musikerproletariat vergrößert. Gäbe es eine geeignete Möglichkeit, seinem musikalischen Studium durch geistige Allgemeinbildung eine gesicherte Grundlage zu geben, die ihn ohne Beeinträchtigung der musikalischen Ausbildung Sekunda- oder Prima-Reife erlangen läßt, so stünde es ihm frei, unbehindert seinen Beruf nach Wunsch zu ändern und einer ihm besser zusagenden Erwerbstätigkeit nachzugehen.

Der gebildete, geistig regsame Orchestermusiker, der, wie schon oben angedeutet, auf Grund seiner Kenntnisse bei der herrschenden stilistischen Vielseitigkeit der Orchesterliteratur ein bedeutend innerlicheres Verhältnis zu den dargebotenen Tonschöpfungen gewinnt, trägt wesentlich zur Erhöhung der künstlerischen Leistungsfähigkeit des Orchesters bei — den Dirigenten selbst nicht

ausgenommen. Aber auch außerhalb des Orchesterbereiches ergeben sich Fälle, in denen der Musiker eines Mindestmaßes an Allgemeinbildung dringend bedarf, um seinen Fähigkeiten den geeigneten Hintergrund bieten zu können — sei es in seiner häufigen Eigenschaft als Lehrer (privat, an Konservatorien und Hochschulen), sei es als Wissenschaftler — Berufe, die ohne einen abgeschlossenen Bildungsgang dem Durchschnittsmusiker verschlossen bleiben.

Kretzschmar hat das bedeutsame Wort geprägt, daß sich das Schicksal der Musik in der Schule entscheide. Auch die Zukunft der Orchestermusik steht und fällt mit einer Erneuerung des Bildungsganges unter dem Gesichtspunkt, Mindestgrundlagen der Allgemeinbildung zu schaffen, mit dem Ziele, das Goethe folgendermaßen kennzeichnet: „Die Hauptsache ist, daß der Mensch alle Fähigkeiten, die in und an ihm sind, entwickle." Die Gediegenheit des Studiums unter Einschränkung des künstlerisch hemmenden gewerblichen Musizierens in Schülerkreisen bietet die alleinige Gewähr für eine Durchführung des „Auswahlprinzips", das nur dem Befähigsten und Kenntnisreichsten sichere Zukunftsaussichten eröffnet. Mag auch die mit Hilfe der Regierungen angestrebte Erlangung staatlicher gültiger Zeugnisse verschiedener Grade in Zukunft den Ausbildungsgang des Orchestermusikers erschweren — ein Rückgang des trotz aller Warnungen noch immer allzu starken Zustromes zu den Orchesterschulen ließe sich zugunsten des Qualitätsprinzips leicht verschmerzen. Der gleiche Eifer, der den mittellosen Werkstudenten an deutschen Universitäten trotz wirtschaftlicher Widerstände bis zum Abschluß des Studiums ausharren läßt, wird auch denjenigen Orchesterschüler beseelen, der in berechtigtem Vertrauen zu sich und seinen Fähigkeiten trotz mißlicher äußerer Lage seine Energie und Ausdauer während des Lehrganges erproben lernt.

Der gesamte Fragenkomplex mit seinem Kernpunkt, die Allgemeinbildung des Orchestermusikers, ist längst Gegenstand sorgsamster Erwägungen in einsichtsvollen Kreisen und hat über den theoretischen Inhalt hinaus bereits eine anerkennnswerte praktische Bedeutung gewonnen. Der „Reichsverband deutscher Orchester und Orchestermusiker" E. V. (R. D. O.), die berufene Standesvertretung unserer Kulturorchester, hat sich mit den Ausbildungsfragen des Orchestermusikers schon 1925 auf seiner zweiten Vertretertagung in Weimar angelegentlich beschäftigt und gelangte zu einer grundsätzlichen Stellungnahme auf seiner großen pädagogischen Tagung im Frühjahr 1929, die in einer einstimmig angenommenen Entschließung über die Notwendigkeit der Aufstellung von Richtlinien für die Allgemeinbildung des Orchestermusikers gipfelte. Es sei erinnert an die grundlegenden Ausführungen von Prof. H. J. Moser, Kammervirtuos Lederer und Kapellmeister Kutzschbach. Es sei darauf hingewiesen, daß die Mehrzahl deutscher Kulturdirigenten die Einstellung des R. D. O. teilt, wie aus Zuschriften von Erich Band, Gustav Brecher, Robert Laugs, Ernst Mehlich, Peter Raabe, Wilhelm Sieben, Fritz Stein usw. hervorgeht. Das praktische Vorbild für eine Durchführung dieser Bestrebungen ist die Weimarer Staatliche Musikschule, die eine einstweilen fakultative Zusammenarbeit mit der Aufbauschule eingerichtet hat. Das Wesen dieser Verbindung besteht in einem planmäßigen Ausgleich der Stundenzahl auf musikalischem und wissenschaftlichem Gebiet. Für anfänglich sieben Unterrichtsstunden an der Musikschule erfolgt ein entsprechender Dispens von Musik, Zeichnen und Turnen in der Aufbauschule. Die Schule beginnt nach dem siebenten Jahre der Volksschule, also mit dem 13. bis 14. Lebensjahre, und führt bis Obersekundareife und Abitur. Im letzten Jahre vor der Obersekundareife wird für Schüler, die mit der sogenannten mittleren Reife die Anstalt verlassen wollen, Dispens von der in diesem Jahre eintretenden zweiten Fremdsprache (Latein oder Französisch) gewährt. Daß diese Weimarer Schulverbindung sehr erhebliche Vorteile beruflicher Art gewährt — mit Einschluß der leichten Möglichkeit eines Berufswechsels — bedarf keiner näheren Begründung.

Die hier gewonnenen Erfahrungen zu verallgemeinern und nutzbringend zum Segen des Musikerstandes praktisch zu verwerten, ist ein naheliegendes Ziel, das indessen nicht ohne Mithilfe der Regierungen erreichbar erscheint. Es handelt sich darum, auf Grund der bisherigen Erfahrungstatsachen ein möglichst allseitig verbindliches System für die Zusammenarbeit von Orchesterschule und Aufbauschule innerhalb Deutschlands und Österreichs aufzustellen unter Be-

rücksichtigung der möglichen „Querverbindungen" und Erleichterungen des Stundenplanes ohne Vernachlässigung des künstlerischen Hauptfaches durch Überhäufung mit wissenschaftlichem Stoff. Es handelt sich ferner darum, die Richtlinien notwendiger Allgemeinbildung durch die Forderung von Zeugnissen verschiedener Grade im Anschluß an obligatorische Prüfungen zu ergänzen. Hand in Hand hiermit hat eine Aufklärungsaktion einzusetzen, die mit Hilfe von Tagungen und Presse-Informationen die weiteste musikalische Öffentlichkeit von der Notwendigkeit derartiger Bildungsbestrebungen unterrichtet, deren Wert selbst in Fachkreisen noch nicht genügende Beachtung gefunden hat.

Mit den Bestrebungen zur Verwirklichung dieses weiten, aber lohnenden Aufgabenkreises bietet sich ein Arbeitsfeld, auf das die Aufmerksamkeit der gesamten Musikwelt nicht eindringlich genug gelenkt werden kann. Es steht außer Frage, daß eine eingehende Vertiefung in dieses Stoffgebiet noch weitere aufschlußreiche Einzelheiten zutage fördert. Sie alle aber dienen dem einen, erstrebenswerten Ziel, das Niveau des Orchestermusikerstandes tatkräftig zu heben und zu fördern. Zum Segen der Einzelpersönlichkeit, zum Vorteil unserer gesamten musikalischen Kultur.

# Leipzig und sein Gewandhaus.

Eine Entgegnung von Oberbürgermeister a. D. Dr. K. Rothe, Leipzig, mit einer Erwiderung von Dr. Alfred Heuß, Gaschwitz bei Leipzig.

Herr Oberbürgermeister a. D. Dr. K. Rothe sendet uns nachstehende Entgegnung zu, die wir in vollster Ausdehnung zur Veröffentlichung bringen:

„Unter dieser Überschrift ist in der Aprilnummer der «Zeitschrift für Musik» ein von Herrn Dr. Alfred Heuß verfaßter Artikel erschienen, der sich mit dem bevorstehenden Jubiläum des Gewandhauses und seiner Bedeutung für die Stadt Leipzig und die musikalische Welt beschäftigt. Der Artikel enthält über die Beziehungen von Stadt und Gewandhaus so viel Falsches und ergeht sich in so maßlosen Angriffen gegen mich und meine Amtsführung, daß ich eine Richtigstellung der angegriffenen Behörde und mir selbst schuldig bin.

Es ist eine freie Erfindung des Herrn Dr. Heuß, daß die Trennung von Oper und Schauspiel zu dem Zwecke geschehen wäre, Leipzig aus einer Konzertstadt zu einer Opernstadt zu machen; Leipzig hat unter Angelo Neumann eine berühmte Oper gehabt, ohne daß das Gewandhaus im geringsten darunter gelitten hätte. Wenn man damals an den Tagen, wo das Orchester zu Konzerten und Proben des Gewandhauses gebraucht wurde, im großen Hause Schauspiele aufführte, so gab man eben später Spielopern mit dem Symphonieorchester. Die Orchestermitglieder wurden durch die täglichen Aufführungen von Opern nicht mehr als früher angestrengt, besonders nachdem man das Orchester vergrößert hatte. Die Trennung von Oper und Schauspiel wurde auf lebhaftes Drängen der künstlerischen Leiter vollzogen, um damit das Niveau von Oper und Schauspiel zu heben, nicht aber um die Dresdner Oper auszustechen oder das Gewandhaus zu schädigen. An solchen Unsinn hat im Leipziger Rathaus kein Mensch gedacht.

Ebenso falsch ist es, anzunehmen, daß das Stadtorchester aus den Einnahmen, die die Vermietung an das Gewandhaus brachte, finanziert worden wäre. Herr Dr. Heuß ist lange genug in Leipzig, um genau zu wissen, daß das Orchester dem Gewandhaus um einen sehr billigen Preis gegeben wurde, bis nach der Revolution eine Linksmehrheit der Stadtverordneten beschloß, das Verhältnis zum Gewandhaus zu ändern, die der Stadt für das Orchester wirklich erwachsenden Kosten anteilig zu erheben und zu verlangen, daß das Haus auch für andere Veranstaltungen geöffnet würde. An diesem zu weit gehenden Beschluß war die Konzertdirektion nicht ganz unschuldig. Sie hatte nicht erkannt, daß eine neue Zeit gekommen war, die die Ausschließung des Mittel- und des unteren Standes von dem Hause nicht mehr zuließ, und daß es nicht genügte, 1 oder 2 Konzerte für das Arbeiterbildungsinstitut zu veranstalten, um den Verdacht der Exklusivität zu zerstreuen. Wie die Anschauungen in der Direktion in dieser Beziehung waren, zeigt ein Vorgang aus dem Winter 1924/25. Als Herr Reichspräsident Ebert ein Gewand-

hauskonzert besuchen wollte — wegen seiner Erkrankung wurde dann nichts daraus — beschloß man, ihn nicht in die Direktionsloge einzuladen, in der man sonst Männer von Rang und Würden gern empfing. Daß die zu weit gehenden Anträge der Stadtverordneten im Rat auf ein erträgliches Maß zurückgeführt wurden, darf ich mir als Verdienst buchen, was ich deshalb hervorheben muß, weil mir arges Unverständnis für das Gewandhaus und seine Drangsalierung vorgeworfen wird. Ich habe damals auch — allerdings wiederum erst nach Kämpfen — durchgesetzt, daß für den gebildeten Mittelstand zwei Wiederholungskonzerte zu halben Preisen veranstaltet wurden.

Die endgültige Festsetzung des erhöhten Gewandhausbeitrags zu den Orchesterkosten erfolgte nach langwierigen Berechnungen über den Anteil, den Proben und Konzerte an der Gesamtbeschäftigung des Orchesters haben. Ich kann mir denken, daß dieser Beitrag höher ist, als der Preis für ein Orchester, dessen Mitglieder nicht pensionsberechtigte Beamte sind und für das also Pensionslasten nicht mit einzurechnen sind. Die Stadt wird aber bei der jetzigen Wirtschaftslage kaum unter die wirklichen Selbstkosten heruntergehen können. Der Anteil sinkt prozentual, wenn — wie angekündigt — die Zahl der Konzerte im nächsten Winter vermindert wird. Daß ich übrigens den jetzt ohne mein Zutun verwirklichten Gedanken einer Verminderung der Konzerte schon vor Jahren durchführen wollte, lag nicht an einer Einstellung gegen das Gewandhaus, sondern an der Erkenntnis, daß nach Nikischs Tode kein bedeutender Kapellmeister wieder zu finden war, der sich in Leipzig niederlassen und 20 Orchesterkonzerte dirigieren wollte. Hätte man damals diesen Schritt getan, so hätte man Furtwängler nicht verloren.

Was nun jetzt zu geschehen hat, um die für Leipzig unentbehrlichen Gewandhauskonzerte in Zukunft sicherzustellen, ist den Verhandlungen zwischen Stadt und Gewandhaus zu überlassen. Bei Einschaltung des Rundfunks in die Verhandlungen müssen sie bald zu einem Ergebnis führen, der der Stadt einen angemessenen Orchesterbeitrag sichert, die künstlerische Höhe der Konzerte aber nicht antastet. Wenn Herr Dr. Heuß meint, daß über die Gewandhausfrage ‚unglaublich albernes Zeug' geschrieben worden ist, so frage ich mich, wie sein Vorschlag zu bewerten ist, daß im großen Hause ein bis zwei Abende nicht gespielt werden soll und daß aus den dann gesparten Kosten für das Symphonieorchester der Gewandhausbeitrag vermindert werden soll. Glaubt er wirklich, daß die Einnahmen an einem Opernabend im neuen Hause nicht höher sind als die Kosten für das Symphonieorchester?

Dr. K. Rothe,
Oberbürgermeister a. D."

Die Ausführungen des Herrn Oberbürgermeisters Dr. Rothe sind vor allem nach einer Seite hin wichtig: Er sagt nunmehr selbst, daß er, und zwar allem nach bald nach Nikischs Tode, als noch gar keine wirkliche Gefahr für das Gewandhaus bestand, daran gegangen sei, die Eigenart des Instituts zu zerstören und zwar eben durch starke Verringerung der Zahl der Konzerte. Er verneint aber, daß er sich dadurch und überhaupt als Gegner des Instituts erwiesen habe! Es ist sehr, sehr langweilig, immer wieder die gleiche, wenn auch wichtigste Frage behandeln zu müssen, zumal wenn hierüber die Akten geschlossen sind. Ich öffne sie trotzdem nochmals, lasse aber jemand anders sprechen, und zwar Wilhelm Furtwängler, Nikischs unmittelbaren Nachfolger. Es heißt da in seinem Aufsatz, der im Dezember 1925 in unserer Zeitschrift erschienen ist, zusammenfassend auf S. 722:

„Will man aber das Theater für wichtiger erklären, so mache man auch ganze Arbeit und beschränke die Zahl der Konzerte auf zehn oder zwölf wie in andern Städten. Dann freilich ist damit auch dasjenige, was bisher die einzigartige Stellung des Leipziger Musiklebens in der Welt ausmacht (von mir gesperrt) und noch heute als lebendiges Beispiel einer Zeit, in der noch nicht kommerzielle Gesichtspunkte über Fragen des Musiklebens das letzte Wort zu sprechen hatten, in unsre Gegenwart hineinragt: das berühmte Institut des Gewandhauses endgültig tot und begraben (von Furtwängler gesperrt). Wer das wünscht (ebenso), der soll aber auch Farbe bekennen und es offen aussprechen. Ich für

meinen Teil bin nicht im Zweifel, was die Meinung aller der Kreise — ohne Rücksicht auf Partei- und Klassenzugehörigkeit —, die für die Kunst wirklich interessiert sind, sein wird."

Endgültig tot und begraben! Nach Ansicht Furtwänglers ist demnach Herr Oberbürgermeister Dr. Rothe der Totengräber des Instituts, wäre es auch auf Grund seiner eigenen Aussage. Trotzdem soll angenommen werden, daß er das Institut tatkräftig vor den Linksparteien vertreten habe. Viel verlangt! Meine früheren, aber langjährigen Erfahrungen mit der Leipziger Arbeiterschaft lassen mich übrigens aussprechen, daß diese, soweit sie mit Musik zu tun hatte, durchaus gewandhausfreundlich gesinnt war, sie für Nikisch sogar durchs Feuer gegangen wäre. Man war stolz auf das Gewandhaus, und wäre dessen Sache, auch nach dem Krieg, vom Oberhaupt der Stadt mit Entschiedenheit vertreten worden, es wäre keine verlorene Liebesmühe gewesen. So aber, mit dem Entschluß, dem eigentlichen Gewandhaus den Todesstoß zu geben! Und jetzt kann Herr Dr. Rothe seine Freude darüber kaum verbergen, daß nunmehr sein einstiger Vorschlag, die Zahl der Konzerte zu vermindern, durch die Macht der jetzigen Verhältnisse, vermehrt durch die Gleichgültigkeit der Stadt, Tatsache zu werden scheint!

Ungemein bezeichnend ist Herrn Dr. Rothes Anschauung: Nikisch tot, also ist auch das Gewandhaus tot! Das berühmteste und älteste Institut der Stadt also lediglich eine Personalfrage. Das sagt ein Oberbürgermeister! Daran erkennt man in hellster Beleuchtung heutigen Leipziger Geist. Sich selbst traut man nichts mehr zu, nicht das Gewandhaus gibt einem Dirigenten einen besonderen Namen, sondern ein möglichst berühmter Dirigent soll diesem einen solchen geben. Das ist auch der Punkt, der mich immer wieder der Gewandhausdirektion entgegentreten ließ. Das Institut braucht einen, selbstverständlich ausgezeichneten, Dirigenten, der ihm seine Hauptkraft widmet, also auch in Leipzig lebt, um sich ganz in die Eigenart dieser ganz besonderen Konzerteinrichtung einzuleben. Ob er nun „international" ist oder nicht. Als ob dies Nikisch gewesen wäre, als er hier anfing, wie vor ihm das Gewandhaus nur einmal einen berühmten Dirigenten gehabt hat, Mendelssohn, und — trotzdem das Gewandhaus war und blieb, auch unter Reineckes langjähriger Leitung. Und Dirigenten im obigen Sinn gibt es. Vor allem zwei von den zahlreichen Gastdirigenten wären in Betracht gekommen: Schuricht und Weisbach, welch letzterer übrigens daran ist, auch „international" zu werden. Daß das Gewandhaus nicht darauf gesehen hat, nach Nikischs Tode einen eigenen Kapellmeister zu erhalten, ist sein größter Fehler gewesen. Unschwer wäre da auch die Arbeiter- und Mittelstands-Konzertfrage in Ordnung zu bringen gewesen. Wir wollen uns aber auch darüber klar sein, daß die breiten Kreise in ihrer Stellung zu der Kunst so ziemlich versagt haben. Zeuge sind der kulturelle Niedergang der Sender durch ihr Eingehen auf die Unterhaltungsbedürfnisse der Massen, die breite Operettenpflege am städtischen Operntheater usw. Da heißt's also die Aristokratie der wirklichen Kunst wieder mit Nachdruck vertreten, weshalb wir uns denn doch auch zu freuen haben, daß, wenigstens bis dahin, die künstlerische Reinheit gerade des Gewandhauses gewahrt blieb. Was gilt's, die heutigen Arbeiter hätten, im Gewandhaus heimisch geworden und durch ihre Kunstkritiker aufgestachelt, bald genug auch Werke wie die Dreigroschenmusik verlangt. Und welch unanständiges, geistesschwaches Geschimpfe sie z. B. über Wagner in ihren Zeitungen dulden, dafür gibt die jetzige „Leipziger Volkszeitung" reichliche Beispiele. Und dazu sind unsre größten Meister wirklich nicht da.

Hinsichtlich der übrigen, von Herrn Dr. Rothe berührten Punkte muß ich tatsächlich bitten, daß meine Ausführungen richtig gelesen und verstanden werden, wie es vollkommen unmöglich ist, die hiesigen Opernverhältnisse ohne Einbeziehung des jetzigen Operndirektors behandeln zu wollen. Meinerseits ist's bis zum Überdruß geschehen, also kein weiteres Wort. Ob Leipzig zu einer Opernstadt gemacht werden sollte! Man lese nicht meine, sondern Furtwänglers Ausführungen von 1925, der ja eben darunter seufzte, daß ihm nur eine lächerlich kleine Probenzahl bewilligt wurde. Und habe ich etwa geschrieben, die Stadt hätte die hiesige Oper gegenüber der Dresdens ausgespielt? Bitte denn doch, Texte richtig zu lesen! Sogar Namen nannte ich.

Hinsichtlich der Verhältnisse vor dem Krieg habe ich mich nur insoweit ausgesprochen, als ich betonte, zwischen Stadt und Gewandhaus hätte bestes Einvernehmen bestanden, sowie, mehr

andeutungsweise, daß die Stadt gerade des Gewandhauses wegen ihr Orchester verbessern mußte. Es werden nächstens Briefe F. Davids vorgelegt werden können, aus denen hervorgeht, daß die Stadt sich mit dem mittelmäßigsten Opernorchester begnügt hätte.

Und was endlich meinen Vorschlag betrifft, so gestehe ich jedem das Recht zu, ihn äußerst lächerlich zu finden, vorausgesetzt, daß er meine sonstigen Gründe kennt. Überall ist der Theaterbesuch schlecht, ein Weg zur Besserung des Besuchs steht dort, wo das Operntheater durch Schauspiele belegt werden kann, immerhin noch offen, durch Verminderung der Opernaufführungen. Je „täglicher" etwas ist, um so „alltäglicher" wird es bei geringer Nachfrage. Eine „Karenzzeit", wäre sie durchzuführen, täte unserm ganzen, auf Vorkriegs- und überhaupt normale Zeiten eingestellten Kunstleben ganz wohl. Nur vier- oder höchstens fünfmal Oper in Leipzig, vielleicht wären da mehr oder doch nicht weniger Besucher als in sieben. Der „Kunstkorb" hängt heute zu tief, hängen wir ihn höher! Bitte über diese Ansicht zu lachen!

Und nun möchte ich Herrn Oberbürgermeister Dr. Rothe denn doch bitten, mir zu sagen, wo etwas wesentlich „Falsches" in meinem Aufsatz steht. Dr. Heuß.

## Das Musikalische A-B-C 1931.

Von

Willi von Moellendorff, Gießen.

A.

Das Atonale ist die Kunst,
Wie man durch A Musik verhunzt.

B.

Der B-Baß ist ein Ungetüm,
Der Bier-Baß konkurriert mit ihm.

C.

Das hohe C bringt dir Millionen,
Wenn du es h a s t, — — — sonst mußt du's schonen!

D.

Ein Dudelsack ist kein Klavier,
Ein Dämon ist kein Trampeltier.

E.

Das Ethische, es ist kein leerer Wahn,
Doch das Erotische — — — spricht viel mehr an.

F.

Falsett und Fistel sind zu unterscheiden,
Wer's nicht kann — nun — den nennen wir „halbseiden".

G.

Glissando auf der Harfe liebt man sehr,
Auf der Posaune aber weniger.

H.

Das Horn in F klingt fein mit Ei,
Dem Hornvieh ist das einerlei.

I.

Manch einer nennt sich Idealist,
Der doch in Wahrheit ein Idiot nur ist.

K.

Und bist du auch nur ein Kamel in Kleister,
Mach einen Kursus mit — — — du bist ein Meister!

L.

Der Liedertafelstil wär zu entbehren,
Wenn seine Lieder nicht so schmalzreich wären.
Denn Schmalz ist doch der Gipfel alles Schmelzes,
So wie die Laus das letzte Ziel des Pelzes.

M.

Der Moellendorff, er ist ein Spötter,
Ein Gaudium vielleicht für Götter,
Doch manchem Neuen-Musik-Mann
Zu starker Toback dann und wann.

N.

Neutöner sind das Salz der Erden,
Neunaugen machen oft Beschwerden!

O.

Die Oper gibt's nur noch in Parodien,
Der olle Orpheus — — er kann Leine ziehn.

P.

Die Pauke dröhnt auch in Polzin,
Die Panke stinkt bloß in Berlin.

Qu.

Den Quartenbau ad infinitum laßt uns loben,
Nur Querulanten noch darüber toben;
Er ist die Quasi-Quintessenz des Neugetönes,
Und drum und so: gerade etwas Schönes!

R.

Rumor gibt's oft noch nachts nach zwölbe,
Jedoch Radau — na — ungefähr dasselbe!

S.

Die „gute" alte Stümperei ist nicht mehr Mode,
Heut habn wir ja die „Stümper nach Methode"!

T.

Was ist des Deutschen Vaterland?
Das Tempo-Tempo-Tempo-Land!
Die Richtigkeit ist Wurscht, mein Lieber,
Die Fixigkeit, sie ist uns über!
Drum: dieses Tempo-Land so fein:
Das ganze Deutschland soll es sein!

U.

Das schöne Lied vom Uklei-See
Ist heute ganz vergessen,
Doch kann man Ukleis immer noch
Als Ölsardinen essen.

V.

Auch Vierteltöne sind bisweilen nett,
Nur machen s i e a l l e i n den Kohl nicht fett.

W.

Was Richard Wagner, dieser wüste Wicht und Pfuscher,
Einstmalen auch auf euch geschimpft, ihr lieben Kinder,
Einstmalen alles euch in seinem Werk vorweggenommen,
Ihr Prachtgenies des auserwählten Volkes,
O, ärgert euch nicht mehr so sehr darüber! Seht:
Bald kommt die Zeit, da kriegt ihr diesen Wagner sicher unter, denn:
Im S c h i m p f e n seid ihr ihm g a n z s i c h e r über!

X.

Den echten Herzenston entlockte — —
Besonders wenn sie heftig bockte,
Weil Sokrates am Stammtisch hockte — —
Dem Saxo- und dem Xylophon
Das holde Weib Xantippe schon.

Y.

Den Yazz, wir alle lieben ihn;
Herr Yak, der Grunzochs, sagt schon „du" zu ihm!

Z.

Die Zinken sind heut ausgestorben,
Doch Zithern sind noch vielumworben.
Das Zitronat stammt ab von der Zitrone,
Die Zedern wachsen auf dem Libanone.
Das Zimbal kommt zu uns nur noch aus Ungarn,
Viel deutsche Musikanten aber hungarn.
Das Ziel, dem man mit Wut entgegen streben soll,
Ist: daß man ganz vom Müll der Dissonanzen leben soll.
Und eines nur noch tot und sicher stimmt:
Musik von A bis Z: Klamauk mit Zimt!!

# Berliner Musik.

Von Fritz Stege, Berlin.

Man kann wahrhaftig nicht behaupten, daß das Berliner Musikleben in dem von mir behandelten Zeitraum eine eigene Note aufbrachte, die der lokalen Bedeutung der Reichshauptstadt würdig gewesen wäre. Es gilt unzweifelhaft einen toten Punkt zu überwinden, den der Rückgang der wertbeständigen jungen Musik und die damit verbundene Ereignislosigkeit des Musiklebens und Bevorzugung der gleichen klassischen Publikums-Schlager heraufbeschworen hat. Frühzeitiger als sonst äußern sich aber bereits Spuren der Saisonmüdigkeit. Bruno W a l t e r und Wilhelm F u r t w ä n g l e r nehmen mit einem klassischen Programm Abschied von den Hörern. Jener sorgte vom Flügel aus für eine lebendige, etwas subjektiv verfärbte Wiedergabe des Concerto grosso g-moll von Händel, dieser widmete sich ausschließlich dem Schaffen Beethovens

mit einer Hingabe, die letzte Tiefen künstlerischen Wesens erschloß und in der „Zweiten Leonore“ ein Seelengemälde voll wahrhaft atemraubender Erlebniskraft aufrollte. Zu den Höhepunkten der Osterzeit zählen alljährlich die Passionsaufführungen der „Singakademie“. Ein gutes Zeichen, daß drei Veranstaltungen mit einer Wiederholung der Matthäus-Passion kaum ausreichten, um allen Freunden der Singakademie und ihres unermüdlichen Bach-Künders Georg Schumann Zutritt zu verschaffen. Unter den Solisten fiel als Neuerscheinung Paul Lohmann mit äußerst kultivierter Stimme, wenn auch mit kleinen Unstetigkeiten im Forte, angenehm auf neben den schon bekannten Namen wie Emmi Leisner, Albert Fischer, Georg A. Walter (dessen affektierter Vortrag nicht sehr sympathisch wirkt) und anderen. Etwas ganz Originelles hatte sich Otto Klemperer gelegentlich seiner Aufführung der Johannes-Passion ausgedacht. Obgleich außer der Orgel noch ein von Günther Ramin trefflich gemeisterter Flügel als Generalbaßinstrument vorhanden war, vertauschte er dennoch das Dirigentenpult mit einem Cembalo, um während der instrumentalen Partien den Generalbaß selbst mitzuspielen. Das war absolut unnötig und für die akustische Wirkung bedeutungslos. Wollte Klemperer streng historisch vorgehen, so hätte er zumindest den ganz und gar unhistorisch großen Philharmonischen Chor verkleinern müssen. So aber erscheint sein Vorgehen recht unverständlich und der Verdacht liegt nahe, daß seine Darstellungsweise eher selbstsüchtige Ziele als uneigennützigen Dienst am Werk verfolgte. Die Aufführung selbst vermochte trotz guter Chorleistungen keinen restlos einheitlichen Eindruck zu erzielen.

Von weiteren größeren Konzertereignissen kann kaum die Rede sein. Höchstens könnte man ein wohlgelungenes Chorkonzert des Berliner Staats- und Domchors unter Rüdels Leitung einbeziehen, das an Neuheiten die „Deutschen Sprüche“ von Leo Schrattenholz bot, flüssig und gewandt geschrieben, mehr in die Breite als in die Tiefe dringend. Dazu eine Motette von Karl Marx, die sich historischer Stilprinzipien bedient, ohne eine zeitlose Lebendigkeit und Frische der Tonsprache aufzubringen. Nicht allzu fern von seinen Stileigenheiten steht der dem Münchener Komponistenkreis angehörende Karl Gerstberger, dem ein von der „Gemeinnützigen Vereinigung“ veranstalteter eigener Kompositionsabend galt. Seine „kanonische Suite“ ist eine gefällige Arbeit, fleißig und unproblematisch, in abgerundeter Form unterhaltsam durch hübsche melodische Einfälle. In seinen Vokalwerken wird die Synthese zwischen historizistischen Wendungen und eigenem Ausdruck mit Erfolg angestrebt, ohne einstweilen eine befriedigende Lösung erzielen zu können. Ein von zwei Sopranen im Einklang ausgeführter Kanon ist nicht gerade erbaulich anzuhören. Die innere Anteilnahme bleibt gering.

Auch von der Tätigkeit der drei Opernhäuser ist so gut wie gar nichts Bedeutungsvolles zu melden. Der Monat wurde mit einigen Neuinszenierungen und belanglosen Erstaufführungen ausgefüllt. „Manon Lescaut“ wird in der Linden-Oper einstudiert, zwei Werke von Strauß, die „Feuersnot“ und die „Josephslegende“ gelangen an der Städtischen Oper zur Darstellung in einer brauchbaren, nicht weiter zur Erörterung anregenden Aufmachung, und bei Kroll erlebt Offenbachs „Perichole“ in der Bearbeitung von Karl Krauß eine Auferstehung. Auch die Offenbach-Renaissance ist wie die Renaissance Verdis eine Zeiterscheinung, die zwar der Gegenwartsneigung zu Satire und Karikatur entgegenkommt, aber an ihrer eigenen Übertreibung früher oder später zugrunde geht. Das sanfte Melodiengeplätscher der Perichole ist von wenigen Einzelheiten abgesehen allzu seicht und harmlos, und die Verschleppung des dramatischen Ablaufes zum Schluß durch die ermüdende Anhäufung musikalischer Einlagen erweist der Verbreitung dieses Werkes keinen ersprießlichen Dienst. Das geistige Niveau des Inhaltes mit seinen albernen Witzen versetzt den Zuhörer in die Atmosphäre eines minderwertigen Vorstadt-Theaters.

# Musik im Rheinland.

Von Hermann Unger, Köln.

In Aachen erlebte unter Peter Raabes Stabführung die Vierte Sinfonie von Felix Woyrsch, der erst unlängst anläßlich seines 70. Geburtstages Gegenstand aufrichtiger Verehrung an seiner Wirkungsstätte Altona, aber darüber hinaus auch im gesamten Deutschland war, ihre außerordentlich erfolgreiche Uraufführung. Woyrsch, der persönlich erschienen war, durfte selbst den herzlichen Beifall, den die Hörer dem tiefempfundenen und meisterlich gestalteten Werke spendeten, entgegennehmen. An der gleichen Stelle erlebte die Musik „Persephone" des Genfer, für deutsche Musik sich immer überzeugt einsetzenden Komponisten Pierre Maurice ihre, mit Anerkennung aufgenommene Uraufführung. Die Dortmunder Oper, deren Fortbestand schon in Frage gestellt wurde, hat sich neuen Zuspruch durch die Einrichtung eines „Hollandzugs" gesichert. Mit einer „Tannhäuser"-Aufführung begann die neue, erfreuliche Interessengemeinschaft. Hagen brachte die westdeutsche Erstaufführung der „Geliebten Stimme" Weinbergers, die jedoch, wie in München, enttäuschte. Musikalischer Folklorismus allein tut es denn doch nicht, um „Geschäfte" zu machen. Münster und Osnabrück wollen, wie einst nach dem Dreißigjährigen Kriege, Städte eines Friedensabschlusses werden: diesmal, um eine Theatergemeinschaft herzustellen. Die schlimme Wirtschaftslage scheint einzelne Städte, so etwa Krefeld und Bonn, zu dem Gedanken zu drängen, anstelle einer Neubesetzung des Dirigentenpostens sich vorläufig mit Gastdirektionen zu behelfen. In Köln erlebten wir die Erstaufführung der Streichorchesterfassung des Quintetts von Kaminski, eines Werkes, das jedoch reichlich trocken und akademisch wirkt und diesen Komponisten doch als zeitweilig arg überschätzt erscheinen läßt. Einen Gewinn bedeutete dagegen die reichsdeutsche Uraufführung der „Matthäuspassion" auf lateinischen Text des Utrechter Lehrers Theo van der Bijl durch die Singakademie Hans Morschels. Hier ist die schönste Nachfolge Bachscher Kirchenmusik gelungen. Eine ganze Reihe von Veranstaltungen gaben Hoch- und Musikschule, so ein Orchesterkonzert der Anstaltsschüler unter Abendroth, das in jeder Hinsicht als konzertfähig angesprochen werden durfte, eine Opernaufführung mit Bittners „Höllisch Gold" und Offenbachs „Verlobung bei der Laterne", von der Gleiches gelten konnte, und die Wiedergabe der „Johannispassion". Carl Ehrenberg und Heinrich Boell fungierten an diesen beiden Abenden als bewährte Leiter. Der Westdeutsche Rundfunk brachte u. a. die Uraufführung eines vortrefflichen Cellokonzerts des Orchestermitglieds Schwelb unter Dr. Buschkötter, diejenige von Chor-Orchesterwerken der ebenfalls dem Rundfunk angehörenden H. Pensis (dem, aus Luxemburg stammenden, außerordentlich reifen und ernsthaften Violinisten) und W. Schneiderhan sowie Rilkes „Cornet" von dem im Städtischen Orchester amtierenden Bettingen, alles vorzüglich von B. Zimmermann herausgebracht, endlich den „Tristan" unter Buschkötter und Dr. Anheißer.

# Wiener Musik.

Von Viktor Junk, Wien.

Mozarts c-moll-Messe, die Unvollendete (der der 1902 verstorbene Georg Aloys Schmitt die Schlußredaktion gegeben hat), dieses selten gehörte und noch seltener richtig gewürdigte Werk, war zur Mozartfeier in einem Konzert des Sängerbundes „Dreizehnlinden" von Domkapellmeister Ferdinand Habel gewählt worden. Mit vollem Recht, denn diese Messe zeigt alle Vorzüge des Mozartschen Genius, die wir stets dort am höchsten achten, wo er sich am ernstesten zeigt, also nicht etwa nur im Finale des „Don Giovanni", in den Mollsätzen seiner Sinfonien und sonst; wo wäre mehr Anlaß, diese Größe zu erweisen, als in der Meßkomposition? Kommen doch hier noch die Schwierigkeiten hinzu, die die Gebundenheit an den liturgischen Text mit sich bringt. Der an Gedanken überreiche, dazu in eine antiquierte Sprache

von äußerster Knappheit zusammengepreßte Messe-Text stellt wahrhaftig an die formal gestaltende Kraft des Komponisten die größten Anforderungen; ähnlich wie Bruckner war auch Mozart schon als Knabe dieser Form Herr geworden: Bruckner mit 14 Jahren, Mozart mit 12! So ist denn auch diese unvollendete c-moll-Messe nicht nur unter Mozarts Messen die reifste und weihevollste, sondern zugleich eine der grandiosesten an sich geworden, die den bedeutendsten Werken der deutschen Kirchenmusik an die Seite gestellt werden kann. Die breite Anlage, die reiche Erfindung und Gliederung in den vielfach kontrastierenden Stimmungen steht auf höchster Stufe, ein klangvoller, bisweilen 5- bis 8stimmiger Chorsatz, die reizvoll individuelle Behandlung der Instrumente, besonders der sich in mannigfachen Soli ergehenden Holzbläser, erhöhen den äußeren sinnlichen Reiz dieses Musizierens, dessen mystisch verzückte Gottseligkeit sich schon äußerlich in der Besetzung der Solostimmen ausdrückt: Mozart verwendet hier zwei Koloratursoprane, neben Tenor und Baß, doch die in größerer Erdennähe liegende Altstimme fehlt. Die beiden Koloratursoprane ergehen sich in einem graziösen Spiel geblümter Melodik, das hier in wunderbarer Weise irgendwie vergeistigt scheint. Bei Maria Gerhart glaubt man in diesen flüchtigen, erdentrückten Tönen Gestalten einer höheren Welt jubilieren zu hören.

Nach wie vor bleibt freilich die Frage, ob solche Werke, zu deren genießender Aufnahme auch die Stimmung des Ortes gehört, im Konzertsaal doch nicht zu viel verlieren. Schon der stille, allem Effekt widerstrebende Ausklang des „Dona" sollte dafür einen Fingerzeig abgeben. Mit dieser Aufführung, an welcher außer Frau Gerhart noch Frau Kuirina und die Herren Kalenberg und Manowarda als Solisten, sowie Domorganist Mück rühmenswerten Anteil hatten, sind die offiziellen Feierlichkeiten des Mozartgedenkjahres 1931 pietätvoll und nachdrücklich eingeleitet worden.

Die Gesellschaft der Musikfreunde ließ, in Vorahnung der nächstjährigen Haydn-Feste, eine Aufführung der „Jahreszeiten" folgen, jener frühlinghaften Schöpfung des damals schon nahezu 70jährigen Komponisten, die heute in ihrer Naivität und Natürlichkeit die affektvollsten modernen Chorwerke an unmittelbarer Wirkung oft weit hinter sich läßt.

Kurz vorher hatte uns Prof. Heger, der Dirigent dieser Konzerte, mit einer der größten Kostbarkeiten, mit Monteverdis „Orpheus", in der Konzertfassung von Karl Orff, mit deutschem Text von Dorothee Günther, beschenkt. Man kann wenig Anlässe nennen, bei denen eine aus der Vergessenheit neu beschworene alte Musik von gleich starkem Eindruck gewesen ist. Das der Frühzeit der Oper angehörende Werk wirkt noch heute, nach 300 Jahren, erschütternd durch die Wärme der Empfindung und durch seine musikalische Dramatik. Die antike Größe liegt nicht allein im Sujet. Am meisten staunen wir wohl über die Freiheit und Beweglichkeit der Harmonik in dieser alten Musik. Denn diese Freiheit ist ja im Laufe der folgenden Entwicklung — mit der zunehmenden Wichtigkeit des Kadenzproblems — allmählich bedeutend eingeschränkt worden, sodaß selbst die größten der späteren Meister, Mozart, Händel, Haydn, sie oft nur in der reduzierten Formel: Tonika-Dominant-Tonika kennen. Es ist hier also ein ursprünglich vorhanden gewesener Reichtum verloren gegangen und erst nach einer jahrhundertelangen Entwicklung allmählich wieder zurückgewonnen worden. Diese innere harmonische Freiheit kommt bei Monteverdi zur allerstärksten, ja überraschenden Wirkung.

Aber sie ist nicht das einzig Reizvolle an dieser Musik. Sie hat stellenweise eine Gewalt des Ausdrucks, die uns begreifen läßt, daß sie das Theater für sich in Anspruch nehmen und die Bühne in ihre Gewalt zwingen mußte.

Wir können nicht näher feststellen, worin die Erneuerungen von Orff bestehen, wir sind überzeugt, daß er damit konservativ verfahren ist, bekennen uns aber umso freudiger zu einem der stärksten Eindrücke, die uns das Konzertleben der letzten Jahre beschert hat.

Ein neues Werk von Franz Schmidt ist mir stets willkommener Anlaß, die Bedeutung dieses österreichischen zeitgenössischen Komponisten zu betonen, auf den ich zum erstenmale in dieser Zeitschrift vor mehreren Jahren in eingehender Weise aufmerksam gemacht hatte. Franz Schmidt, der 1929 bei dem Internationalen Komponistenwettbewerb den Schubert-Zentenarpreis erhalten hatte, gilt uns Österreichern als ein Vorbild, als lebendiges Beispiel echten schöpfe-



Kurt Spanich



Julius Weismann



Kurt Thomas



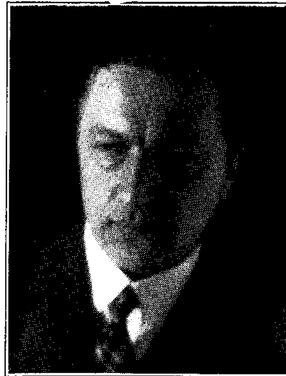
Kurt von Wolfurt



Karl Höller



Hermann Wunſch



Hugo Holle

Leiter der Holle'ſchen Madrigal-Vereinigung

(Stuttgart)

rischen Wesens — da er heute, wo die angeblich führende Moderne in der Zertrümmerung der Form und in der kindischen Ablehnung überkommenen Zusammenhangs sich ohnmächtig austobt, dank einer ihm vom Schöpfer verliehenen musikalischen Urbegabung in den strengsten Formen schreiben kann und in drei prächtigen Sinfonien, in so und so viel Fugen, Fantasien und Variationenwerken sich geradezu steifnackig zur Kunst der alten Meister, zur strengen Form, bekannt hat.

Ein neues großes Orchesterwerk, die „Variationen über ein Husarenlied" erlebte seine Aufführung im letzten unsrer Philharmonischen Konzerte.

Ein Thema von volkstümlich-ungarischem Gepräge, vielleicht sogar wirkliches Volksgut, wird durch eine Einleitung vorbereitet und sodann in zehn knappgehaltenen und in sich geschlossenen Variationssätzen abgewandelt. Den Ausklang des Werkes bildet aber nicht — wie sonst bei Schmidt — eine Fuge, sondern ein schwermütig schwärmerisches Adagio, in dem sich das Thema zur krönenden Höhe erhebt, worauf es noch einmal in einem prickelnd ungarischen Vivace zum brillanten Schluß führt.

Daß sich Schmidts musikalische Gedanken am liebsten auf dem Felde der Variation bewegen und in der fantastischen Ausdeutung aller modulatorischen und rhythmischen Eigenheiten umtummeln, nähert ihn bekanntlich Reger an, in der konsequenten Logik seiner musikalischen Arbeit dürfte er heute kaum seinesgleichen haben. Auch die Harmonik Schmidts gemahnt in ihrer rücksichtslosen Strenge und Selbstzucht an die Regers, sie ergeht sich in mannigfachsten modulatorischen Umdeutungen, ohne von der Moderne, namentlich der französischen, ganz unberührt zu bleiben. Sie gewinnt dadurch erst recht ein ganz eigenpersönliches Bild. Die gesunde natürliche Stimmführung und das satte Kolorit erhöhen den Reiz dieses neuesten Werkes, das Schmidt unbedingt zu seinen besten zählen darf. Es ist Clemens Krauß gewidmet und dieser selbst führte es zu einem außerordentlichen Ersterfolg.

Ohne die sonst übliche Reklame hat Richard Strauß uns seine „umgearbeitete" Salome vorgeführt. Da er selbst am Dirigentenpult saß, muß man annehmen, daß die Aufführung nach seinen neuen Intentionen geschah. Dreißig Jahre sind freilich für ein großes Kunstwerk noch nicht das Alter, in welchem Schminke und Rotstift der verblassenden Schönheit nachhelfen müssen. Auch ist gerade die „Salome" unter allen Bühnenwerken des fruchtbaren Modernisten Richard Strauß das in seiner Art stilsicherste. Zu seiner Wesensart gehört all das, was seinerzeit dran am meisten auffiel: das Aufbegehren gegen überkommenes Ebenmaß und klassische Gerundetheit, das Revolutionäre in Motivbildung, Stimmgestaltung und Harmonik, mit allen Maßlosigkeiten und Übertreibungen, die dabei mit unterliefen. Jede Abschwächung des Extremen in der Faktur des Werks, in seiner Klanggewalt und stimmlichen Behandlung muß, zum Schaden jener sonderbaren, aber anerkennenswerten Vollkommenheit, dem Werk von Nachteil sein, seine aufs Unmittelbare, Hinreißende, Überraschende und Überrumpelnde gerichtete Wirkung abschwächen.

Wir haben genug Salomedarstellerinnen erlebt, die der schwierigen Partie vollkommen gewachsen waren, und brauchen nicht zu fürchten, daß diese jemals aussterben. Sollte also der Komponist die neuen Änderungen, die eben in Abschwächungen und Erleichterungen bestehen, zugunsten unzulänglicher Sängerinnen gemacht haben, so würde das seinem Stolz wenig anstehen.

Die uns erstmalig vorgeführte neue, sogenannte „Dresdener Fassung" blieb demnach weit hinter der gewohnten Wirkung der Originalpartitur zurück. Das Experiment ist mißlungen, — nicht nur aus den angedeuteten grundsätzlichen Erwägungen heraus, sondern auch praktisch. Denn die gewählte Dresdner Sängerin, Frau Stüntzner, legte es, ihrer gesanglichen Vorzüge unerachtet, geradezu darauf an, die perverse Wucht der wollustfiebernden Prinzessin in zierliche, neckische, komödiantische Leichtigkeit umzubiegen. Diese tänzerische, unbeschwerte Auffassung der Gestalt betonte die gastierende Darstellerin nicht nur im Spiel, das oft genug bloß theatralisch gestellt, posiert erschien, sondern auch im Gesanglichen, das die hohen Gewalttöne aller dramatischen Leidenschaftlichkeit entkleidete und sich an leichten, aus dem Koloraturfach geholten Kopftönen genügen ließ. Das kann Richard Strauß doch unmöglich gewollt haben.

Und wenn er ſolcher oder ähnlicher Verzerrung ſeiner dämoniſchen Muſik durch ſeine Erleichterungen den Weg geebnet hätte, ſo müßte er ſich wohl den Vorwurf gefallen laſſen, daß er ſein eigenes Werk nicht mehr verſtanden habe.

Und noch ein zweites Experiment ſcheint mißlungen: das der Neubearbeitung des „Idomeneo", womit wir wiederum auf das Mozartfeſtjahr, und zwar mit ſeiner größten Überraſchung, zurückkommen. Die Aufführung dieſer Oper mochte um ſo gerechtfertigter erſcheinen, als ſie, der Zeit ihrer Entſtehung nach (1781), auch wieder eine runde Zahl vollmacht: 150 Jahre.

Die „vollſtändige Neubearbeitung von Lothar Wallerſtein und Richard Strauß" unterſcheidet ſich von ihren zahlreichen Vorgängerinnen durch den eingenommenen Bearbeiterſtandpunkt.

Man kann die alte Handlung, die der Salzburger Hofkaplan Giambattiſta Varesco nach Mozarts Weiſungen geſchaffen, nicht gerade undramatiſch nennen: Schon das ſpannende Moment, das Gelübde des aus dem Schiffbruch heimkehrenden Königs, das Erſte zu opfern, was ihm entgegenkommt (bekanntlich ein uraltes Märchenmotiv, das ſich ſogar in die bibliſche Geſchichte von Jephta eingeſchlichen hat) bringt Leben in die Expoſition des Stückes. Daß dieſes Opfer ſein eigner Sohn Idamantes iſt, der noch dazu von zwei Mädchen, Ilia und Elektra, z gleich geliebt wird, ergibt bühnenmäßige Seelenkonflikte. Der Verſuch des Königs, den durch das Gelübde beſchwichtigten Meeresgott durch die Flucht des zu Opfernden zu überliſten, führt endlich noch das recht theatraliſche Auftreten des von Poſeidon geſendeten, Schaden und Schrekken verbreitenden Meeresungeheuers herbei, deſſen Tötung die befreiende Heldentat des jungen Idamantes wird. Wenn wir Modernen nun auch erwarten würden, daß darüber der Gott nur noch erboſter ſein ſollte, als über den Bruch des Gelübdes, ſo müſſen wir der Tendenz des Humanitätszeitalters ſchon das Zugeſtändnis machen, daß der gefahrdrohende Böſewicht (ähnlich wie z. B. auch Saraſtro und der Baſſa Selim) eben zum Schluſſe Großmut walten läßt: Poſeidon erklärt ſich durch den Edelmut der Ilia, die für Idamantes ſterben will, befriedigt, verzichtet durch geiſterhaften Orakelſpruch auf das Opfer und führt die beiden Liebenden zuſammen. Elektra zieht mit einer grandioſen Rache-Arie davon.

Hier iſt, wie man ſieht, alles beiſammen, was eine wirkſame Opernhandlung braucht. Stärkere Leidenſchaften, dramatiſchere Gegenſätze ſind kaum möglich. Was fehlt alſo? Was hat der moderne Zuſchauer dran auszuſetzen?

Nun, einmal müßte ſich der Aufbau der Handlung raſcher und folgerichtiger vollziehen, als dies bei Varesco der Fall iſt. Sodann müßte die Eintönigkeit der aufeinanderfolgenden, bloß durch endloſe Sekkorezitative getrennten, den Fluß der Handlung hemmenden Arien (das ſogenannte „Arienbündel") durchbrochen werden; in den Arien ſelbſt mit ihren unendlichen Textwiederholungen kann gekürzt werden. Drittens wäre die Monotonie der Soloſtimmen durch Transpoſition auszugleichen: die Originalpartitur kennt nur hohe Stimmen, Soprane und Tenöre, keinen Baß. Endlich müßten gewiſſe, in der Zeit bedingte Unzulänglichkeiten verſchwinden, ſo vor allem die Koloratur auf ein Mindeſtmaß eingeſchränkt werden.

Die „vollſtändige Neubearbeitung" Dr. Wallerſteins hat die im weſentlichen unverändert beibehaltene alte Handlung ſtraffer zuſammengezogen, aber noch immer wird Vieles, was auf die Bühne gehört, bloß in den Rezitativen berichtet. Wirkſames Theater gibt nur der zweite Akt. Die Umdichtung des italieniſchen Textes hat ſich Dr. Wallerſtein ſehr leicht gemacht, indem er das gereimte Original einfach in Proſa umſetzte. Bedauerlicher iſt, was ſich Elektra, die an den Hof des Kreterkönigs verbannte Tochter Agamemnons, gefallen laſſen mußte: Daß ſie ihren Namen verlor, könnte hingehen und iſt jedenfalls vom Standpunkte des muſikaliſchen Neubearbeiters begreiflich, denn jedem Unvoreingenommenen würde ſich der Vergleich dieſer mit hinreißender muſikaliſcher Charakteriſierung gezeichneten Mozartſchen Elektra mit der Straußſchen vor die Seele drängen; eine ſolche Konkurrenz mußte vermieden werden. Aber leider hat ihr Wallerſtein dieſen, die Muſik bedingenden Charakter genommen und aus dem leidenſchaftlichen, eiferſüchtigen Tigerweib eine kalt, logiſch und langweilig perorierende „Prieſterin Ismene" gemacht, die bloß aus Gründen der kretenſiſchen Staatsraiſon gegen die Verbindung von Ida-

mantes mit Ilia intrigiert. Charakter, Handlung und Musik haben durch diese Abschwächung ihr Bestes eingebüßt.

In der Musik ist nun eine vollständige Umkomposition erfolgt. Zwar hat Strauß, wie sich von selbst versteht, die wertvollen Nummern der Partitur unverändert, höchstens hie und da instrumental aufgefrischt, übernommen und nur ihren Platz und ihre Anordnung verändert. Ausgiebige Striche sind dem Werk ebenfalls zugute gekommen. Dagegen hat er — und zwar anfangs zögernd, später immer vordringlicher — in den von ihm komponierten Rezitativen, Chorpartien und Zwischenspielen ein völlig Neues hinzugetan, dessen An- und Einfügung in die Mozartsche Musik Widersprüche ergab, die man bei der Verschiedenheit der Mozartschen und der Straußschen Ausdrucksweise als Fremdkörper und somit als störend empfindet. Freilich ist durch diese etwas radikale Vorgangsweise oft, insbesondere bei den aufgeregten Chorszenen, die Monotonie gebannt. Indes hat man, und zwar gegen Schluß immer mehr, den beklemmenden Eindruck eines ungleichen und unedlen Wettkampfes zwischen Mozart und Richard Strauß, wenn etwa in so ein Rezitativ plötzlich Götterdämmerungsakkorde u. dgl. hineinfahren.

Die Bearbeitung hätte, bei solcher Stellungnahme zum Original, konsequenterweise zur wirklichen Verarbeitung des gegebenen „Materials" werden müssen. Denn es ist etwas Anderes, wenn Pfitzner Themen des historischen Palestrina anklingen läßt oder Reger gar ein Motiv des alten Joh. Adam Hiller zum Ausgangspunkt für seine eigene Variationskunst macht, als wenn man, wie hier, einfach Musik des 18. Jahrhunderts unvermittelt neben solche des 20. stellt. Hier ist Strauß auf halbem Wege stehen gblieben, was vielleicht noch menschlich, aber gewiß nicht künstlerisch zu verantworten ist.

Auch in der Transposition der Stimmen hätte er weiter gehen dürfen. Die Kastratenrolle des Idamantes, die schon für die Wiener Aufführungen des Jahres 1786, und zwar auf Mozarts eigenen Wunsch, für Tenor umgeschrieben worden war, ist leider wieder einer Sopranistin zugeteilt, obwohl das Nebeneinander von zwei Tenören, Vater und Sohn, doch gewiß weniger eintönig ist als das von drei Sopranistinnen! Wodurch denn auch der erste Akt wieder so recht den alten Mangel an Abwechslung empfinden läßt. Glücklicher ist die Transponierung des Oberpriesters in einen wirklichen und würdevollen Baß, wie sich's für einen Oberpriester nun einmal gehört.

Die Verwandlungsmusik im zweiten Akt fällt ganz aus dem Rahmen. Die tonmalende Schilderung des aus dem Meere aufsteigenden Untiers, die drängenden Rufe des Oberpriesters und das Schluß-Ensemble exzedieren so weit in das Gebiet der Moderne, daß einem der bescheidene Mozart leid tun könnte, hier dann noch mittun zu müssen.

Hört man diese Zutaten für sich allein, so kann man sich ihrem Zauber nicht entziehen. Man darf billig eingestehen, daß sie wohl mit zu dem Besten gehörten, was Strauß überhaupt geschrieben hat. Denn gerade weil er hier einfach, Mozartisch einfach sein wollte, hat er sich von seiner sonst befolgten Methode entfernt, den Eintritt eines schönen melodiösen Themas durch vorausgehende ohrenzerreißende Ungeheuerlichkeiten zu verblüffender Sensation zu machen.

Leider — kommt zuletzt doch wieder Mozart zu Worte! Nachdem eine weite Strecke Richard Strauß geführt hat, kann der rührend einfache Mozartsche Choralsatz in D-dur nicht anders als abschwächend wirken.

So konnte denn auch die Wiener Erstaufführung, trotz allem kostspieligen Aufwand, guter Besetzung und persönlicher Direktion des musikalischen Restaurators das Publikum nicht erwärmen. Wer gekommen war, um Mozart zu hören, wurde enttäuscht, und wer zu Rich. Strauß kam, war von dem mißglückten Kreuzungsversuch zum mindesten befremdet.

Eine nicht alltägliche Veranstaltung kann ich schließlich nicht unerwähnt lassen. Karl Stiegler, der unvergleichliche Künstler auf dem Horn, Mitglied der Philharmoniker, führt eine Schar, ja ein ganzes Orchester von Hornisten an, unter diesen auch die aus kaiserlicher Zeit stammende, traditionelle „Lainzer Jagdmusik", die heute noch das alte Dampierre-Horn verwendet, und bringt damit einen wahren Schatz an alter und neuer Musik für Horn zum Vortrag. Gibt man sich dem Zauber dieses von deutscher Romantik erfüllten Instrumentalklangs hin, so versteht man die Gegenwart mit ihrem Saxophongetute nicht mehr.

# Die Lösung des musikalischen Kreuzworträtsels.

Von Lena Roffmann, Berlin.

(s. Februarheft 1931)

Nachstehend bringen wir nunmehr die Lösung, der von Frl. Lena Roffmann in unserem letzten Februarheft gestellten Aufgabe.

| | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 1 w | a | g | 2 n | 3 e | r | | 4 s | 5 p | 6 r | u | c | 7 h |
| i | | 8 s | c | i | | | | 9 a | i | s | | e |
| p | 10 a | | 11 t | s | 12 c | h | 13 e | n | g | | 14 p | l |
| 15 o | b | 16 o | e | | r | | p | | 17 a | 18 b | e | l |
| | e | t | | 19 b | e | m | o | l | | i | u | |
| 20 o | r | t | 21 h | | d | | d | | 22 k | e | r | 23 n |
| p | t | | a | | 24 o | d | e | | a | | l | o |
| e | | 25 a | l | t | | | | 26 d | u | o | | n |
| 27 r | o | s | m | e | r | | 28 s | o | n | a | t | e |

Über die Schwere dieser Aufgabe ging uns manch ein Stoßseufzer zu. Und doch war aus der Reihe der uns zugegangenen Einsendungen die schöne Zahl von 75 Lösungen richtig. Die Preise, die sich, wie bei der Hinausgabe der Aufgabe mitgeteilt, nunmehr auf zwölf beschränken, wurden wie folgt verteilt:

Zwei erste Preise (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 12.—) erhalten Heinrich Münz, Walshut i. B. und R. Gottschalk, Berlin, die ihre Lösungen mit den nachstehenden Zeilen begleiteten:

Dem Weisen dünkt es ohne Sinn,
Zwecklos und dumm dem Toren!
„Wo kommen wir am Ende hin,
Wird so die Zeit verloren?"

Gemach, ihr Herren, wenn's erlaubt,
Zu sagen eig'ne Meinung:
Dringt der, der stets an Zwecke glaubt,
Ins Inn're der Erscheinung?

Was zieht uns hin zu schwarz und weiß
Mit seltsamem Gefühle,
Zu prüfen uns'res Wissens Kreis?
Ists nicht die Lust am Spiele?

Dem Kinde räumt mans gerne ein
Und läßts als Urtrieb gelten.
Sollts Älteren verwehret sein?
Darf man sie darum schelten?

Nicht doch! In mancher leeren Stund
Erfreuts uns sonder Schaden;
Tut uns auch manches Neue kund:
Das Kreuzworträtselraten.

H. Münz, Waldshut i. B.

Auf unsers Lebens Wanderschaft
ist uns gar vieles rätselhaft.
Man sinnt und grübelt angestrengt,
wie dies und das zusammenhängt.
Zuweilen bringt man's auch ans Licht,
doch immer glückt die Deutung nicht;
drum ist es gut und sehr zu loben,
an Rätseln seinen Witz zu proben
Das Rätselraten, ja mich freut's,
Doch manchmal ist's ein rechtes Kreuz.

Wer ist der Pianist von Rang?
Wie nennt man griechisch Abgesang?
Wie heißt das China-Instrument,
Der Drucker, den kaum jemand kennt,
der selten — ich hab' nachgeguckt —
selbst seine Sachen hat gedruckt.
Der Variationen Meister,
der Vater der Sequenz, wie heißt er?
Der höchste Ton im Tetrachord?
Nur mühsam findet man das Wort.

Doch endlich hat man es gezwungen,
Der große Wurf, er ist gelungen:
Wie auf dem Brettspiel Stein an Stein,
so fügt sich Wort den Wörtern ein.
In langen Reihen ausgerichtet,
erschaust du, was dein Witz gesichtet.
Was noch vor kurzem dunkel war,
nun ist es klar und offenbar:
so schön und glatt wie eine Brezel
liegt vor dir das gelöste Rätsel.

R. Gottschalk, Berlin.

Zwei zweite Preise (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—) entfallen auf Otto Abel, Organist, Berlin und Paul Verbeek, Leipzig, die sich mit den folgenden Versen einstellten:

Mein Vater sagt, es sei verfehlt,
Wenn man mit solchem Zeug sich quält.
Statt über Kreuzworträtseln sitzen,
Kann man die Zeit wohl besser nützen.

Doch glaube ich, es war dabei
Wohl mehr als simple Spielerei;
Mir gingen auf verschied'ne Lichte
Zum Beispiel in Musikgeschichte.

Wer war Herr Peurl? Auch hab ich nicht
'ne Braut, die italienisch spricht.
Man muß, um sich nicht zu blamieren
Halt italienisch selbst studieren!

Otto Abel, Berlin.

Geleitwort.

„Es schwinden jedes Kummers Falten,
so lang der Töne Zauber walten."
Gedenkend an das Schiller-Wort,
legt abends man die Noten fort

Und greift zur „Zeitschrift für Musik",
damit Lektüre uns erquick!
Mit Johann Hoven, Hugo Kaun
wollt' uns das letzte Heft erbaun.

Denn ob du Sänger, Pianist,
nicht nur die Technik nötig ist.
Auch Wissen wird Erfolg bereiten;
Drum heißt es: bilde dich beizeiten!

Musik-, Literaturgeschichte,
Aesthetik und Konzertberichte,
die Noten- und die Bildbeilagen
vermögen manches uns zu sagen.

Doch auch ein Kreuzworträtsel kann
erfreun den ernsten Musikmann,
weil Kenntnisse zur Lösung taugen,
die alle Künstler einmal brauchen.

Stimmt dein Ergebnis, hoffe kühn:
es möge dir das Glück erblühn.
daß du für deiner Mühe Fleiß
belohnt wirst mit dem 12. Preis.

Paul Verbeek, Leipzig.

Ein dritter Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.—) wurde der nachstehenden Einsendung von Joh. Platz, Gößnitz zuerkannt:

An die Aufgabenstellerin.

Quer durch die ganze Musikgeschichte,
Akustik, Harmonik und all solchen Kram
lockst du uns mit verschmitztem Gesichte,
ob wir auch schier verzweifeln vor Gram.
Dir dienten wohl als ergiebige Quellen,
draus du die ganze Weisheit sogst,
Riemanns Lexikon, Scherings Tabellen,
Durch die du uns aufs Glatteis zogst.
Und hab ich auch endlich die Lösung erzwungen,
— vom Herzen fiel mir ein beträchtlicher Stein —

und als mir — ich hoffs — alles richtig gelungen
da fiel mir ein Sinngedicht Blumenthals ein:
„Nicht sollen Frauen Gedichte machen,
sie sollen versuchen, Gedichte zu sein!"
So reimte der Spötter. Es ist ja zum Lachen!
Doch immerhin, die Pointe ist fein!

Und flugs zum Gebrauch in anderen Fällen
da änderte ich sein Verschen geschwind:
„Nicht sollen die Fraun uns Rätsel stellen,
Da sie doch selber schon Rätsel sind!"

Joh. Platz, Gößnitz Thür.

Die weiteren sieben Preise (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 4.—) verteilen sich wie folgt: Dr. Konrad Eck, Weimar — Theo Feige, Studienrat, Porta/Weser — Otto Müller, Musikpräfekt, Lohr/Main — Richard Trägner, Kirchenmusikdirektor, Chemnitz — Walter Schilling, Kammervirtuos, Dresden A — Gräfin Emmy Schlieffen, Bad Doberan — Bruno Wamsler, Lehrer und Organist, Lauscha/Thür., die ebenfalls sämtlich in sinniger Form ihre Lösungen überreichten. Leider verbietet uns der geringe zur Verfügung stehende Raum auch hiervon Abdrucke zu bringen. Ganz besonders bedauern wir dies für die Einsendung des Herrn Otto Müller, der seine Lösung in einer originellen und sinnvollen zeichnerischen Figur an uns gelangen ließ.

Wir bitten nun unsere Preisträger aus den auf den drei Umschlagseiten dieses Heftes aufgeführten Erscheinungen unseres Verlages uns ihre Wünsche bekanntzugeben.

Die weiteren Einsender richtiger Lösungen, die diesmal nun leer ausgehen, seien im folgenden namentlich noch genannt:

Georg Amft, Kgl. Musikdirektor, Habelschwerdt —

Else Bauer, Baden-Baden — Frau Martha — Agnes Benkel, Pianistin, Breslau — E. Birkenstock, Saarbrücken —

Ella Darapsky, Mainz — Paul Döge, Studienrat, Borna — Elisabeth Dürschner, Nürnbg.

G. Eismann, Zwickau —

Josef Gabor, akad. Musiklehrer, Brieg, Bez. Breslau — M. Georgi, Thum i. Erzgeb. — Günther Grenz, Seminaroberlehrer, Altkemnitz —

Magda Haefele, Augsburg — Hedwig Heine, Halberstadt — Curt Hermann, Studienrat, Leipzig — Gretel Högg, Dr. phil., Musikwissenschaftlerin, Dresden-Radebeul — Frau Professor Maria Horand, Purkersdorf bei Wien —

Direktor M. Kreisig, Zwickau — Rudolf Klein, Organist, Köln — Rudolf Kocéa, Lehrer, Marienbaum — Cilly Konopatzki, Pianistin, Danzig — Heinrich Koch, Zeitz — Frau Constantia Koch-Ardüser, Zürich — Gertrud Kosiolek, Musiklehrerin, Neisse —

Arno Laube, Borna, Bez. Leipzig — Ernst Lemke, Studienrat, Stralsund — Wilhelm Löhner, Freiberg i Sa. —

Emma Martin, staatl. gepr. Klavierlehrerin, Konstanz — Dr. Merkle, Pfarrer, Blansingen, — Helene Meyer, Kiel — W. O. Mickenschreiber, Essen — Dr. Reinhold Münch, Bankdirigent, Zwickau C. S. R. —

Karl Maria Pisarowitz, Kapellmeister, Prag — Sr. M. Placida O. S. B., Frauenchiemsee —

Walter Rau, Chemnitz — Christ. Recht, Lehrer, Ob. Sterkrade — Vincenz Rieß, Cheftarifeur, Prag — Frau Margaret Roediger, Salzwedel — Theodor Röhmeyer, Pforzheim — P. Ropohl, Musikdirektor, Düren Rhld.

E. Seifert, Würzburg — Max Simon, akad. Musiklehrer, Magdeburg — Gustav Spalwingk, Kapellmeister, Weißenfels — Josef Sykora, Musiklehrer, Elbogen — Walther Schiefer, Kantor, Hohenstein-Ernstthal — Oskar Schäfer, Oberlehrer, Leipzig — Karl Schlegel, Recklinghausen — Johann Schletter, Studienrat, Wanne-Eickel — Rudolf Schmidt, Bankbeamter, Dresden — Ilse Schneider, Leipzig — Horst Schneider, Domorganist, Bautzen — Wilhelm Schneider, Berlin — Dorothea Schröder, Konzertsängerin, Leipzig — Elfriede Schwarz, Musiklehrerin, Neisse — Irmgard Streng, Dessau —

Edwin Telschow, Jabel — Friedel Thomas, stud. phil. et mus., Düsseldorf — Jos. Tönnes, Organist, Duisburg — Paul Türke, Kantor, Oberlungwitz —

Martha ter Vehn, Emden —

Theodor Wattolik, Professor, Warnsdorf — Christel Winzer, staatl. gepr. Musiklehrerin, Lauenburg — Prof. Camillo Wolf, Eger —

Hedwig Zwiener, Klavierlehrerin, Neisse —

# Neuerscheinungen.

**Berthold Nennstiel**: Arbeit am Volkslied. Verlag Chr. Friedrich Vieweg G. m. b. H., Berlin-Lichterfelde. — 103 S., gr. 8°, mit Notenbeispielen. Brosch. Mk. 3.90.

**Julius Röntgen**: Grieg. Uitgever J. Philip Krusemann, s'Gravenhage. Gr. 8°, 128 S., mit zahlreichen Bildern und Notenbeispielen, brosch. 2.75 holl. Gulden, geb. 3.75 holl. Gulden. — Der Wert dieses Buches beruht hauptsächlich auf dem hier erstmalig veröffentlichten Briefmaterial, das der dem nordischen Komponisten nahestehende bekannte Pädagoge in deutscher Sprache herausgibt. Es handelt sich weniger um eine Biographie als um „Herinneringen en Brieven", die uns die Persönlichkeit Griegs nahebringen und von großer Bedeutung sind. Die in holländischer Sprache beigefügten Anmerkungen, Erläuterungen und verbindenden Aufsätze sollten übersetzt werden, um den zahlreichen deutschen Grieg-Freunden die Lektüre dieses wertvollen Buches zu ermöglichen. Dr. F. St.

**Paul F. Sanders**: Moderne Nederlandsche Componisten. Uitgever J. Philip Kruseman, s'Gravenhage. Gr. 8°, 115 Seiten, mit Bildern und Notenbeispielen. Preis brosch. 2.75 holl. Gulden, geb. 3.75 holl. Gulden. — Unter den in ihrem Entwicklungsgang und ihrem Schaffen lesenswert skizzierten Komponisten finden sich Cornelius Dopper, Matthijs Vermeulen, Alex Vormolen, Sigtenhorst Meyer, Sem Dresden, Willem Pijper. Interessenten zeitgenössischer niederländischer Musik dürfen an diesem Werk nicht vorübergehen.

Dr. W. **Reinecke**: Der freie Gesangston und seine Gestaltung. Verlagsbuchhandlung Dörffling & Franke, Leipzig. Gr. 8°, 57 Seiten, mit Notenbeispielen, brosch. Mk. 3.—.

**Siegfried Günther**: Die musikalische Form in der Erziehung I. (Beiträge zur Schulmusik). Verlag Moritz Schauenburg K.G., Lahr (Baden). Gr. 8°, 60 Seiten.

**Karl Leimer**: Modernes Klavierspiel nach Leimer-Gieseking. Verlag B. Schotts Söhne, Mainz. Gr. 8°, 43 Seiten mit Noten-Anhang.

**Otto Roy**: Der musikalische Anschauungsunterricht in der Schule. Verlag Chr. Friedrich Vieweg, Berlin-Lichterfelde. Gr. 8°, 54 Seiten, brosch. Mk. 1.80.

Dr. **Hans Corrodi**: Othmar Schoeck, eine Monographie. Verlag Huber & Co., A. G. Frauenfeld/Leipzig. Gr. 8°, 266 Seiten mit 94 Notenbeispielen, vier unveröffentlichten Kompositionen, einem Faksimile und einem Bildnis. In Ganzleinen gebunden Mk. 7.60. — Ein sehr billiger Preis für das erstaunlich gut ausgestattete Werk, das jeder Bibliothek zur Ehre gereicht. Wir kommen später auf den Inhalt zurück.

# Besprechungen.

### *Bücher.*

KARL GUSTAV FELLERER: **Orgel und Orgelmusik**. Ihre Geschichte. 1929. Dr. Benno Filser Verlag G. m. b. H., Augsburg. 13 : 19 cm, 192 Seiten, 6 RM.

Das Buch soll keine Zusammenstellung aller Erscheinungen auf dem Gebiete des Orgelbaues sein. Auch ist kein Verzeichnis von Orgelmachern beabsichtigt. Ebensowenig soll es eine Bibliographie der Orgelliteratur darstellen oder die Lebensbeschreibungen der Tonsetzer auf diesem Gebiete bringen. Sein Hauptziel ist, den Einfluß der jeweiligen Stilrichtung auf die Gestaltung des Orgelbaues wiederzugeben. Das Klangideal einer Zeit war gestaltend für den Orgelbau. Die Periode Johann Sebastian Bach's, in welcher der musikalische Satz im Vordergrunde ist, verzichtet auf die Vielfältigkeit der Registerfarben; die Polyphonie fand an der Silbermann-Orgel die geeignetste Interpretin. Anders war es in der Romantik, an deren Eingang Abbé Vogler steht, der vielfach richtungsbestimmend für die neuere Zeit geworden ist. Das Streben nach musikalischen Schilderungen herrscht vor; die Vermehrung der orchestralen Mittel wirkt sich auch auf der Orgel aus; sie wird zu einem mechanisierten Orchester; eine ungeheure Vermehrung des Registerapparates tritt ein. Die rückläufige Bewegung der Gegenwart, die schon stattfindende Verkleinerung des Orchesters, zeigt bereits wieder ihre Konsequenzen bei der Orgel. Der Silbermann'sche Typ scheint in nächster Zeit eine Auferstehung zu erleben. Die Untersuchung der Beziehungen von Klangprinzip und Orgelbau läßt sich nicht ohne stil- und formgeschichtliche Erörterungen durchführen. Als „Anschauungsmaterial" ist dem Buche eine Reihe von Orgeldispositionen vom 16. bis 20. Jhdt. beigegeben. Unlieb vermißt man unter ihnen eine der Vogler'schen Orgeln. Über die von ihm in München errichteten, sämtlich leider vorschnell abgebrochenen Werke enthält das Kreisarchiv von

Oberbayern reiches Material, dessen Wiedergabe für den Orgelbau ungemein lehrreich wäre. Felerers Buch bringt viel Neues und manche begrüßenswerte Anregung, namentlich für den Praktiker. Dr. Bertha Antonia Wallner, München.

MICHELMANN, EMIL: Agathe von Siebold, Johannes Brahms' Jugendliebe. Stuttgart und Berlin, J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachf. 1930. 406 S. 8⁰ und 40 Abbildungen. In Ganzleinen M. 8.50.

Der Verfasser, ein Göttinger von Geburt und aufgewachsen in der Sphäre des Schütte'schen Hauses, hat mit dem Werke über Agathe von Siebold eine Dankesschuld an eine Frau abtragen wollen, die ihn als Idealgestalt durch sein ganzes Leben begleitete. Sein Buch gibt ein Stück Familiengeschichte, bildet aber auch einen wichtigen Beitrag zum Kunstleben und zur Geistesgeschichte Göttingens, ja darüber hinaus Hannovers und Westfalens. Auf den jungen Johannes Brahms fällt scharfes Licht.

Im Mittelpunkte der Geschehnisse steht zu einer Zeit, wo die Göttinger Universität überreich war an hervorragenden Köpfen, das Haus des musikbegeisterten Gynäkologen Edmund von Siebold und dessen Tochter Agathe. Bedeutung für sie gewinnt der Kreis des hochgebildeten Musikers Julius Otto Grimm, dessen Göttinger Wirksamkeit (1855 bis 1859) eine Blüte des musikalischen Lebens entfaltete, wie sie diese Universitätsstadt kaum je wieder gesehen hat. Um Grimm sammelte sich eine Schar von trefflichen Künstlern, die auf das musikalische Geschick Deutschlands wesentlichen Einfluß erhielten, scharten sich W. Bargiel, Levi, Philipp Spitta und neben vielen anderen vor allem Joseph Joachim und Johannes Brahms. Die Neigung des letzteren zu der kunstbegeisterten und in der Schule Grimm's zu einer tüchtigen Sängerin herangereiften Agathe von Siebold steht im Blickpunkt des Interesses. Wir sind Zeuge des jubelnden Glückes (1857—59) und des unerklärlichen Zurückweichens Brahms', als sich das Verhältnis zuspitzte; die Rücksicht auf Clara Schumann dürfte hierbei eine Rolle gespielt haben. Agathe von Siebold brach anfangs nahezu zusammen, richtete sich aber, jede Beziehung mit Brahms ablehnend, kraftvoll auf und suchte im Lehrberuf Ruhe und Ablenkung, bis sie, 32jährig, mit dem praktischen Arzt Dr. Schütte eine Vernunftsehe einging, die für sie um so entsagungsvoller war, als die Musik, bzw. ihre Vertreter dem Hause fern bleiben mußten. Erst nach dem Tode Dr. Schüttes wurden die alten Beziehungen wieder aufgenommen, und der alte Kreis, ganz besonders Joseph Joachim, fand sich zum Musizieren im Schütte'schen Hause wieder ein und blieb ihm bis zum Tode Agathes treu. Es muß eine seltene Frau gewesen sein, die eine ausgesprochene musikalische Begabung mit dichterischem und zeichnerischem Talente, vor allem aber mit einer bewunderungswerten Seelenbildung verband. Das mit unendlicher Liebe geschriebene Buch, das fast überreich an kleinen, bis in die Kindheitszeit hinabreichenden Erinnerungen ist, und in dem Wunsche, für die Schaffung des Milieus keine Beziehung unausgenützt zu lassen, dann und wann, namentlich in der Nennung von Namen etwas zu weit geht, hat fraglos nicht nur für Göttingen, sondern für jeden Wert, der das Musik- und Geistesleben in Hannover und Westfalen im 19. Jahrhundert erkennen will. Es stellt einen interessanten Beitrag zur Brahms-Biographie dar. Prof. Dr. Johannes Wolf.

## *Musikalien.*

FRIEDRICH LEIPOLDT, op. 15. Fünf Lieder. Dörffling & Franke Verlag, Leipzig.

Am gelungensten sind die beiden Wiegenlieder. Die Vertonung von „Mein Liebeslied“ der Lasker-Schüler mag zwar eine effektvolle Aufgabe für Koloraturstimme sein, musikalisch ist sie am Text vorbeigeschrieben. Die Resignation in Dauthendey's „Unsere Augen“ ist gut getroffen. Georg Kiessig.

FRIEDRICH MEHLER: Opus 16. Sonate für Violine und Klavier. Verlag Adolph Fürstner, Berlin W 10.

Glätte des Satzes und Gewandtheit im Technischen schaffens allein nicht, wenns am Wesentlichen — dem Einfall gebricht. Ans Atonale streifende ruhelose Chromatik wirkt schließlich in dauernder Verwendung unbefriedigend. Anzuerkennen ist der gute Klaviersatz, der oft Zweistimmigkeit bevorzugt und nie überladen ist. Georg Kiessig.

OTTO SIEGL: Opus 63. Sinfonietta für Streichorchester. Dr. Benno Filser Verlag G. m. b. H., Augsburg.

Gestrafft und knapp in der Form gibt Siegl in den fünf Sätzen wertvolle Musik voll inneren Lebens. Interessante, gekonnte Kontrapunktik, ausdrucksstarke Thematik lassen einen echten Musiker erkennen.

Ausgezeichnet schon in der Anlage ist gleich das Präludium. Ein knappes, kanonisch behandeltes Eingangsthema voll gestraffter Energie und ein lyrisches, gesangsreiches Nebenthema werden kunstvoll in immer neuer Art verarbeitet und zu intensiver Wirkung gebracht. Gleich stark interessieren die folgenden, gut aufeinander abgestimmten Sätze: eine Elegie voll Herbheit — der lustige, witzige Marsch — das dahinwirbelnde Scherzo. Das breiter aufgebaute Finale setzt mit einem eindringlichen Baßthema ein, dem gut kon-

traſtierende Nebenthemen gegenübertreten. Der Satz ſteigert ſich nach der Durchführung zu einem Schlußteil von impoſanter Größe.

Im Rückblick auf das Ganze kann nur noch auf die äußerſt geſchickte Behandlung des Streichorcheſters hingewieſen werden. Klarer, durchbrochener Satz und kunſtvolle Stimmführung ſchaffen immer neue Reize. Georg Kieſſig.

OTTO SIEGL: Opus 44. Divertimento für Streichtrio (Violine, Viola und Violoncello). Ludwig Doblinger (Bernhard Herzmansky), Wien, Leipzig.

In den fünf kleinen Sätzen wandelt Siegl mancherlei krauſe Pfade. In konſequent linearer Stimmführung ergeben ſich viel Reibungen und Härten. Doch dringen auch in den beiden langſamen Sätzen gelegentlich Gefühlstöne durch. Dem Ganzen iſt ein friſcher muſikantiſcher Zug nicht abzuſprechen. Georg Kieſſig.

SIGFRID KARG-ELERT, op. 153: „25 Capricen und Sonate" für Saxophon-solo. Verlag: Wilhelm Zimmermann, Leipzig.

Dieſe Stücke, für ein einzelnes Saxophon ohne Begleitung geſchrieben, ſind ganz im modernen Stil gehalten. Sie ſind mehr als Übungsſtücke wie als Vortragsſtücke anzuſehen und ganz beſonders geeignet, den modernen Stil zu ſtudieren. Von dieſem Geſichtspunkt aus betrachtet, ſind die Stücke jedenfalls ſehr zu empfehlen, denn es gibt keine ähnlichen Übungen für dieſes Inſtrument. Auch iſt das Saxophon als ein modernes Inſtrument anzuſehen und jeder Bläſer dieſes Inſtrumentes ſollte in dieſem Stil zu Hauſe ſein. — Dieſe Capricen ſtellen eine reichhaltige Sammlung der verſchiedenartigſten Stücke dar, die auf den mannigfachſten Rhythmen und Motiven aufgebaut ſind, von Tonarten ganz zu ſchweigen, da ſie dem Stil entſprechend ſtark modulierend bzw. atonal gehalten ſind. Guſtav Bumcke.

# Kreuz und Quer.

## Bernhard Friedrich Richter †.

Im Auguſtheft letzten Jahres, als Kirchenmuſikdirektor Prof. B. F. Richter achtzig Jahre alt geworden war, iſt dieſes ſeltenen Mannes etwas eingehender gedacht worden. Anläßlich ſeines Todes am 16. April kann nur mehr geſagt werden, daß dieſer Forſcher, den man die „wandelnde Muſikgeſchichte Leipzigs" genannt hat, noch ſehr viel mit ins Grab genommen hat, da er bei weitem nicht zu bergen vermochte, was er ſowohl aus eigener Anſchauung bis in Moritz Hauptmanns Zeit wußte, wie was er ſich in ſtiller Archivarbeit und in ſtill-ſicherem Nachdenken erworben hatte. Wie kaum einer wäre er u. a. berufen geweſen, uns Bach vor allem in ſeiner Leipziger Zeit zu ſchildern. Zwar iſt gerade von dieſem Wiſſen gar manches in die Bach-Biographie des Engländers Terry gefloſſen, mit dem Richter bis in ſeine letzte Zeit brieflich verkehrte. Und weiter ſtand er Arnold Schering bei deſſen zweitem Bande der Muſikgeſchichte Leipzigs bei, und es darf angenommen werden, daß dieſe edle Hilfsbereitſchaft auch dem dritten Bande zugute kommen wird. Die Art aber, wie Richter all die Fragen, die ihn berührten, behandelte, war etwas ganz beſonderes. Ewig ſchade wäre es u. a., wenn die Zeit des Thomaskantorats unter Hauptmann, E. Fr. Richter, ſeinem Vater und Ruſt der Geſchichtsforſchung nicht in dem Sinne übermittelt würde, wie ſie Richter „ſehenden" Auges erlebt hat; es nimmt ſich da manches erheblich anders aus als es bis dahin angenommen wird. Niemals wäre Richter zu bewegen geweſen, gerade hierüber zu ſchreiben.

Wie viel mit dieſem Mann für die Bachforſchung verloren gegangen iſt, vermag vielleicht ein kleines Geſpräch anzudeuten, das ich etwa eine Woche vor ſeinem Tode an ſeinem Bette im Krankenhaus mit ihm hatte, wie er denn bis in ſeine letzten Tage in vollem Beſitz ſeiner geiſtigen Kräfte verblieb, auch noch den ſeinen ganzen Menſchen ſo bezeichnenden Ausſpruch tat: Ich habe ein wunderſchönes Leben gehabt! — Man mußte mit ihm, der ſeit Jahren faſt nichts mehr hörte auf „beethovenſche" Art verkehren und ſo ſchrieb ich: „Letzten Sonntag hat Straube ſeinen Bachſchen Kantaten-Jahrgang mit „Chriſt lag in Todesbanden" begonnen. Hältſt Du die Kantate [wie Spitta] für eine Leipziger Kantate?" Richter, ganz lebhaft: „Nein nein, das iſt ein früheres Werk, aus der Weimarer Zeit." Und nach einer kleinen Pauſe: „Hat Straube Poſaunen mitgehen laſſen?" Ich bejahte. Richter: „Sie klingen aber nicht gut! Oder war's anders?" Ich beſtätigte ihm dieſe Erfahrung und er fuhr fort: „Ich habe die Kantate früher öfters auf-

geführt, mit und ohne Posaunen. Diese sind Leipziger Zutat." In Leipzig war's üblich, am Ostersonntag wieder Blechbläser spielen zu lassen. Und so sind dann eben die Posaunen dazu gekommen.

Das Dienen an Bach hat diesen schlichten, edlen Menschen, von dem mit Fug und Recht gesagt werden kann, daß er keinen Feind hatte — sein ganzes Wesen entwaffnete —, ungemein gehoben und ihn zu einer Größe auf seinem Gebiet gemacht. Er ist ein nachdenkliches, sanft schimmerndes Vermächtnis, dieser Bernhard Friedrich Richter. A. H.

## Ein Meister der Kirchenmusik.

Franz Mayerhoffs Abschied.

Die Not der Zeit ließ in den Fabriksälen nach und nach das laute Lied der Hämmer und Kolben verstummen, jenes Lied, das den Ruhm der Industriestadt Chemnitz weit in die Ferne trug. Aber auf dem Chore der St. Jakobikirche klang allsonntäglich ein Lied zur Ehre Gottes und zur Erbauung der Gemeinde, gemeistert von dem Künstlerwillen eines Mannes, der in der sonst auf musikgeschichtlichem Gebiete überlieferungsbaren Stadt in der Reihe jener Männer zu nennen ist, durch die auch die Ferne auf das Chemnitzer Musikleben aufmerksam gemacht wurde: nach Theodor Schneider und Max Pohle Kirchenmusikdirektor Professor Robert Franz Mayerhoff. Nun hat auch der Letztgenannte nach mehr als vierzigjähriger künstlerischer Tätigkeit den Taktstock aus den Händen gelegt und ist in diesen Tagen in den Ruhestand getreten. Dreimal stand er im Blickpunkt der gesamten musikalischen Fachleute Deutschlands. 1908 wurde während des vierten Deutschen Bachfestes Mayerhoffs Leistung so gewürdigt, daß selbst die Leipziger Presse bekannte, wahrhaft stilechte Bachaufführungen wären in Chemnitz zu hören. Auf dem Tonkünstlerfeste 1926 ersang sich Mayerhoffs Chor mit Lendvais Chorvariationen den Löwenanteil des Erfolges. Und wieder ging Mayerhoffs Name durch den deutschen Blätterwald, als er mit seinen Sängern kurzfristig zur kirchenmusikalischen Woche anläßlich der Musikausstellung nach Frankfurt a. M. gerufen wurde.

In der Chorerziehung lag das Geheimnis der künstlerischen Sendung Mayerhoffs. Die Schönheit des Klanges war ihm oberstes Gesetz. Durch eindringliche Pflege der Engelschen Stimmbildung verschaffte er ihm Geltung. Daneben behauptete sich die Stilgerechtigkeit, die er mit sicherem Können jedem Werke widerfahren ließ. Vor allem die schwer zugängigen Altmeister Schütz, Scheidt, Schein und Bach erreichten unter ihm eine frische Darstellung von unmittelbarster Überzeugungskraft.

Auch als schaffender Künstler konnte sich Mayerhoff behaupten. Vom kleinen Klavierstück Kirchnerscher Art bis zur Sinfonie, vom schlichten Einzellied bis zum großen Chorwerk reicht der Bogen seiner im Geiste der Neudeutschen schaffenden Phantasie. Wieder ist es der Chorsatz, dem er persönliches Gepräge verleiht. Das Wesen des Chores spiegelt die Stimmführung. Da werden Klangwerte und -welten zu einem materialgerechten Ganzen ausgeglichen und abgewogen.

Dem Nach- und Neuschöpfer ist eine geistige Weite zu eigen, die bis in die an letzte Dinge rührenden Tiefen der Gedankenwelt reichte, wenn es galt, ein Werk unsrer Meister den Ausführenden in Wort und Schrift nahe zu bringen, die rechte Stellung zu Werk und Schöpfer zu gewinnen. Diese pädagogische Neigung ließ ihn auch berufen sein, literarisch der edlen Musik zu dienen, vor allem Nachwuchs heranzubilden. (Instrumentationslehre, Der Chordirigent.)

Mayerhoff, 1864 in Chemnitz geboren, erwarb sich sein Rüstzeug am Leipziger Konservatorium und holte sich die Dirigentensporen während weniger Wanderjahre als Theaterkapellmeister und kehrte 1888 in seine Vaterstadt zurück, wo er zunächst als Kantor der Petrikirche und ab 1898 als Kirchenmusikdirektor an der Kirche zu St. Jakobi, daneben als Leiter des Musikvereins, des Lehrergesangvereins (und während des Krieges auch des Leipziger Riedelvereins) zur Ehre Gottes, zur Weihe der musica sacra und zum Ruhme der Stadt vorbildlich und segensreich wirkte. Walter Rau, Chemnitz.

# Aber Kinder, was macht ihr denn da?*)

Von Dr. Alfred Heuß, Gaſchwitz b. Leipzig.

Was würden Sie, meine Damen und Herren, ſagen, wenn in einer Geſellſchaft, die eine gemeinſame, überperſönliche Sache miteinander verbindet, einer plötzlich aufſtünde und, mit beſonderem Hinweis auf einen ihm gegenüberſitzenden Kollegen, mit lauter Stimme erklärte: Der konſervative Standpunkt in Sachen der Religion, der Liebe, der Politik, der Kultur, der Kunſt und mithin auch der Kunſtkritik — und was der Leſer an weiteren derartigen Begriffen einſetzen mag — iſt ein „Unfug", eine „Borniertheit", wie ja auch jeder unter uns, der auf Bedeutung Anſpruch machen kann, den gegenteiligen Standpunkt vertritt. Denn die konſervative Einſtellung bedeutete von jeher „das Pfaffentum in der modernen Welt" und hat „eine Niederlage nach der andern davongetragen". U. ſ. w. in längeren Ausführungen. Was würden Sie ſagen, ſo Sie einem derartigen Geſchwofel überhaupt bis zum Schluß zuhören würden? Wohl kaum etwas anderes als etwa: Welch unausſtehlicher und anmaßender Menſch!

Was ſich ereignet hat und worauf wir anſpielen, iſt nun eigentlich noch viel toller. Denn, hören Sie: Der die Anremplung auf dem Gewiſſen hat, tat es in unſerem Fall auf eigene Gefahr hin, d. h. als ein für ſich daſtehender, wenn zwar nach dem Wahlſpruch: „Jeder blamiert ſich, ſo gut er kann" vorgehender Schriftſteller, deſſen Geſchreibe uns auch nicht e i n e ſtellungnehmende Zeile entlocken könnte. Nun aber geht der verantwortliche Schriftleiter einer Berufsgenoſſenſchaft oben bezeichneter Art hin, übernimmt den Artikel und zerrt ihn, gleichſam den Artikelſchreiber ſelbſt, mitten in die betreffende Geſellſchaft und läßt ihn unter der Ankündigung: „D e r U n f u g d e r k o n ſ e r v a t i v e n K r i t i k" zu Worte kommen. Jetzt erſt ſetzen wir die Namen ein: Der ſich mit dem Aufſatz vor jedem Mann von Geiſt, ob konſervativ oder fortſchrittlich, bloßſtellte, iſt H e r r P r o f. D r. M a x G r a f vom Wiener „Tag". Der aber den Aufſatz zu einem beſonderen Fall ſtempelte, iſt Herr D r. K a r l H o l l, Muſikkritiker der „Frankfurter Zeitung" und zugleich verantwortlicher Schriftleiter der „Mitteilungen" des — nun aufgepaßt! — V e r b a n d e s d e u t ſ c h e r M u ſ i k k r i t i k e r, jener überperſönlichen Muſikkritiker-Vereinigung, deren Mitglieder aus Kritikern verſchiedenſter Richtung und Kunſtauffaſſung, aus Jud und Chriſt, Katholik und Proteſtant, konſervativer und fortſchrittlicher Haltung, beſtehen. Und in Nr. 35 dieſes Verbandsorgans ſteht der genannte Aufſatz vom „Unfug der konſervativen Kritik" von Prof. Dr. M. Graf; gleichſam mitten in einer Verbandsſitzung wird alſo ein beträchtlicher Teil der Verbandsmitglieder geradezu gemaßregelt. Man greift ſich an den Kopf, wie ſo etwas möglich iſt. Zumal heute, wo, nach Erledigung der größten Muſikentgleiſung, die die Welt geſehen, die „kritiſchen" Geſchäftsreiſenden der ungezählten Neuen Muſik-Markenfabrikate als leibhaftige Karikaturen gerade gewachſener Menſchen vor einem ſtehen. Ausgerechnet nach dem kläglichen Debacle der Neuen Muſik ein Vernichtungsurteil über die konſervative und ein Preislied auf die unentwegt fortſchrittliche Kritik, und dies, nochmals geſagt, im Verbandsorgan der deutſchen Muſikkritiker! In Proſa finden wir da keine Worte mehr, drum ſchnell ein paar Gaſchwitzer Verslein, und zwar alle auf die ganz gleiche, nie alle werdende Melodie:



die, aber nur für Hrn. Graf und Hrn. Holl, auch als Kanon geſungen werden kann:

Ach Kinder, o Kinder, was macht ihr denn da?
Ihr ſingt ja eintönig nur la la la la!
Was hat euch denn nur ſo gebracht aus dem Text?
Die Neue Muſike, ſie hat euch verhext.

*) Der Artikel, ſchon für das Aprilheft geſchrieben, wurde aus beſonderen Gründen für das Maiheft zurückgeſtellt.

Wenn tot zwar, den Kritikern klingt ſie noch ſchön,
O mög' ſie doch ihnen gleich wieder erſtehn!
Das nimmt dann dem Grafen und auch dem Herrn Holl
Den Zorn auf die Konſervativen und Groll
Und gibt ihnen wieder genügend Verſtand,
Auf daß ſie nicht lächerlich machen den Stand.
Um einen, um den iſt's nun freilich geſcheh'n,
Herr Holl kommt nicht wieder in Schriftleiters Weh'n!
Er ſprengt auch anſonſten den ganzen Verein,
Und das wär' noch ſchlimmer, als bräch' man ein Bein.
Drum, Kinder, nun macht wieder ſaubere Bahn!
Der Fortſchritt der Neuen Muſike war Wahn! —

(Der letzte Vers wird von den Konſervativen, aber nur von dieſen, mit kadenzierender Wendung geſungen, die von jedem unter ihnen ohne weiteres gefunden wird. Bei denen von der anderen Seite wäre dies ohnehin höchſt zweifelhaft.)

Ob wir aber vielleicht nicht doch noch auf den gräflichen Aufſatz näher zu ſprechen kommen? Einerſeits des ſo ſchönen Themas wegen, dann aber auch, um Herrn Holl im Einzelnen zu zeigen, daß er nicht nur auf Bücher wie das der noch lebenden „Anna Magdalena Bach" hereinfällt, ſondern auch auf Aufſätze aus ſeinem engſten, wirklich allerengſten Gebiet.

## Deutſches Muſikleben im abgetretenen Nordſchleswig.

Darüber möchte ich in Kürze erzählen.

Sehr bald nach Schluß des Krieges bildeten ſich in den vier Städten Nordſchleswigs gemiſchte Chöre, die es ſich zur Aufgabe machten, deutſchen Chorgeſang zu pflegen, und gar bald begann nun für die Mitglieder eine fleißige Muſikarbeit. In Apenrade leitete Probſt Bade die Chorvereinigung und in Hadersleben übernahm die akademiſche Muſiklehrerin Frl. Friederike Anderſen die Leitung der Übungsabende, ähnlich ging es in Sonderburg und Tondern. So konnten die verſchiedenen örtlichen Geſangvereine bald vor einer ſtattlichen Zuhörerſchaft Liederabende und kleinere Kirchenkonzerte veranſtalten. Aber — es wächſt der Menſch an ſeiner Arbeit — und ſo iſt es auch gegangen mit der Chor-Arbeit in Nordſchleswig. An einzelnen Orten, z. B. in Hadersleben, wagte ſich der Muſikverein an größere Werke heran. Im Winter 1926 wurden Haydn's „Jahreszeiten" aufgeführt, ebenſo 1927 Rombergs „Glocke" uſw.

Im Jahre 1927 taten ſich die gemiſchten Chöre der vier Städte Apenrade, Hadersleben, Sonderburg und Tondern zuſammen und bildeten die „Nordſchleswigſche Muſikvereinigung", und von da ab wurde dann in jedem zweiten Winter in allen Orten dasſelbe größere Werk einſtudiert und am Schluß des Winters von den Chören gemeinſam in allen vier Städten aufgeführt, an jedem Ort unter Leitung des örtlichen Dirigenten. So ſind im Laufe der Jahre Händels „Meſſias", Haydns „Schöpfung" und im März ds. Js. Händels „Joſua" geſungen worden. Da ſolche große Aufführungen ja erhebliche finanzielle Schwierigkeiten ergeben, ſo können dieſe nur alle zwei Jahre ſtattfinden. Aber in dem Zwiſchenjahr geben dann die örtlichen Vereine Konzerte, z. B. einen Schubert-Abend oder einen Brahms-Abend uſw. Ganz beſonders wird auch die Kirchenmuſik gepflegt. Es finden muſikaliſche Kirchenfeiern ſtatt um die Advents- und Paſſionszeit, ſowie am Totenſonntag, Volkstrauertag uſw. Die Nordſchleswigſche Muſikvereinigung (Vorſitzende Frau Helene Meyer in Hadersleben, Aastruperſtr. 25) zählt ungefähr 200 Singende, nämlich in:

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| Hadersleben (Muſikverein) | gegen 70, | muſikal. | Leiter | Hr. Alfred Huth, |
| Sonderburg (Muſikverein) | „ 60, | „ | „ | Hr. H. Rohwedder, |
| Apenrade (Chorvereinigung) | „ 40, | „ | „ | Hr. Th. Hinrichſen, |
| Tondern | „ 35, | „ | „ | Hr. Alfred Huth. |

In dieſem Winter haben ſich an der Aufführung des „Joſua" auch der gemiſchte Chor aus Auguſtenburg (16 Mitglieder unter Leitung von Herrn Sprenger) und der Frauenchor aus Lügumkloſter (10 Mitglieder unter Leitung von Herrn A. Huth) beteiligt.

Wir deutſchen Nordſchleswiger, und wir dürfen wohl hinzufügen, auch mancher däniſch geſinnte Nordſchleswiger, ſtehen noch ganz unter dem Eindruck der „Joſua-Woche". Die erſte „Joſua"-Aufführung der Nordſchleswigſchen Muſikvereinigung fand am 8. März in Hadersleben ſtatt, dann folgte Tondern am 10. März, Apenrade am 12. März und Sonderburg am 15. März 1931. Sehr wertvoll war die Mitwirkung des Städtiſchen Orcheſters aus Flensburg ſowie der Soliſten Frau Brohm-Voß (Sopran), Frau Lategahn-Tiede (Alt), Herrn Heinz Marten (Tenor) und Herrn Soedermann Heß (Baß); den Orgelteil hatte Frl. Stöhr, Flensburg, und die umfangreiche Begleitung am Flügel Frl. Helene Prahl, Hadersleben, übernommen. Wenn man bedenkt, daß ſich die Singenden an jedem Ort zu dieſer deutſchen Kulturarbeit treu 1—2 mal wöchentlich zuſammenfinden — es ſind Leute jeglichen Standes und Alters —, wenn man weiter bedenkt, welch eine Anſtrengung es für die Singenden iſt, in der Woche der „Joſua"-Aufführungen Abend für Abend, immer verbunden mit 3—4ſtündigen Autofahrten, zu Generalproben und Konzerten zu fahren, ſo iſt das eine ſehr beachtenswerte Leiſtung, die von bewußtem lebendigem Deutſchtum Nordſchleswigs zeugt, und man kann nur wünſchen, daß die deutſche Muſik- und Geſangsarbeit in Nordſchleswig weiter ſo erfolgreich wachſen möge, wie ſie es bisher getan hat. H. M.

## Richard Tauber — ein Oſtergeſchenk.

In der Sammlung „Muſik für alle" hat der Verlag Ullſtein für die Freunde und Freundinnen Richards des Goldigen ein Oſterei gelegt in Geſtalt eines Sonderhefts, das ſich „Richard-Tauber-Album" nennt. Auf dem Titelblatt prangt „Er" in ſeiner ganzen unwiderſtehlichen Schönheit mit Frack, aber leider ohne das ſonſt unvermeidliche Monokel. Vielleicht handelt es ſich bei der uns vorliegenden Nummer um eine Exportausgabe, für ſolche Völker beſtimmt, denen dieſe Zierde des Auges noch fremd iſt. Einige unter den einleitenden Sätzen verdienen weiteſte Verbreitung. Da ſteht z. B.: „er («Er» nämlich) iſt unter allen Strittigen und Sinnbedingten die lebendige Erquicklichkeit". Auch wenn man ihn nicht ohne weiteres für „ſinnbedingt" hält, das mit der Erquicklichkeit iſt nicht von der Hand zu weiſen. Auch daß er der „Lieblingsſänger dieſes Geſchlechts" genannt wird, iſt, wenn man mit „dieſem" hauptſächlich das „andere" meint, zweifellos berechtigt. Nun aber höre man, was dem Bevor- und Befürworter dieſes Albums ein Gott über die Stimme Taubers zu ſagen gab: „eine Rezitativſtimme, könnte man fachmänniſch ſagen, um ſo mehr, als ſie dank einem merkwürdig angeborenen Flaum (bis zu dem es der Schreiber offenbar noch nirgends gebracht hat), der zu ihrem Material gehört, anfangs gleichſam immer von hinter der Szene hervorſtrömt und dann auch ſpäter nie ganz toſend-dicht an unſer Gehör herantritt, ſondern noch etwas von jenem Fernklang hinter der Szene behält". Ja, das muß ja auch den Beſcheidenſten „meſchugge" machen, wenn ſolche Sachen über ihn in Umlauf geſetzt werden. Weit eher kommt man mit, wenn es kurz darauf heißt, daß der „knabenhafte Übermut des Beſitzes" das Kennzeichen von Taubers darſtellendem und vortragendem Weſen ſei, während darüber, daß in der „Beſcheidenheit ſeine niemals wider den Geſchmack verſtoßende Perſönlichkeit" beſtehe, wenn ich mich recht entſinne, doch ſchon Zweifel geäußert worden ſind. Der Hymnus ſchließt mit den Worten: „einem ſolchen Sänger ſtehen alle Reviere des Geſangs in gleicher Art offen: Oper, Lied, Operette. Und es gibt da keinen Unterſchied des Wertes. Der Ausnahmeſänger heiligt und beglaubigt ſein Repertoire." Des zum Beweis finden wir dann im „Richard Tauber-Album" vier Lieder aus Lehárſchen Operetten, Ay-Ay-Ay- und ſonſtiges Schmalz und zuletzt, unmittelbar hinter der eigenen Kompoſition Taubers „Rot iſt dein Mund", Schuberts „Doppelgänger" und die beiden Don Ottavio-Arien aus Mozarts „Don Juan". Über jedem Lied, auch über den drei letzten, ſteht: Aufführungsrecht vorbehalten! Worüber es gar nichts zu lachen gibt, denn Tauber hat

nicht nur Mozart mit gesetzlich geschützten Vortragszeichen versehen, sondern — ob aus der geschmackvollen Bescheidenheit, von der die Rede war, oder ob aus dem knabenhaften Übermut des Besitzes, bleibe dahingestellt — auch an den Noten und Notenwerten geändert, wo es ihm zweckdienlich schien! (Vielleicht finden wir hier das, was mit dem „Fernklang hinter der Szene" gemeint ist.) Damit allerdings dürfte das Maximum dessen erreicht sein, was sich ein „Glückskind" dank seinem „merkwürdigen angeborenen Flaum" leisten kann, für das es, wie ebenfalls schon zitiert, keinen Unterschied des Werts mehr gibt. Ob Lehár, ob Tauber, ob Mozart: der Ausnahmesänger heiligt sein Repertoire! Wir aber danken für einen durch Tauber geheiligten Mozart und empfehlen dem Heiliger und Beglaubiger, dort zu bleiben, wo er unbezweifeltes Heimatsrecht besitzt, im „Land des Lächelns". Otto Maag.

## Randglossen zum Musikleben.

Von Dr. Fritz Stege, Berlin.

Ein Erlaß gegen Doppelverdiener in der Musik. „Doppelverdiener ist, wer in einem festen Arbeitsverhältnis steht und nebenher noch für andere Arbeits- oder Auftraggeber sich entgeltlich betätigt," erklärt die „Deutsche Musiker-Zeitung" diesen Begriff des Doppelverdieners, der in der Musikwelt genug wirtschaftlichen Schaden verursacht hat. Ganz besonders betrifft dies die Eigenschaft des „Beamtenmusikers", der neben seiner hauptberuflichen Tätigkeit dem Musikerwerb nachgeht und dem Berufsmusiker das Brot wegnimmt. Leider fehlen noch immer die gesetzlichen Mittel, um mit aller Schärfe gegen die Doppelverdiener in vollem Umfange vorzugehen. Auch ein vorbereiteter preußischer Erlaß, der einen Gehaltsabzug von zwanzig Prozent für diejenigen staatlich angestellten Musiklehrkräfte vorsieht, die außerhalb ihrer Tätigkeit an staatlichen Instituten noch einen Nebenberuf ausüben, ist keine genügende Handhabe gegen das Prinzip des Doppelverdienertums, ja sogar eine unnötige Schärfe für die wahrhaftig nicht in Geldüberfluß schwelgenden Hochschullehrer, deren Stellung außerdem durch kurzfristige Verträge in geradezu unwürdiger Art erschwert wird. Und diejenigen, die es verstanden haben, durch eine Unzahl von musikberuflichen Stellungen geradezu auf den Raffketyp des Doppelverdienertums zu trainieren, werden durch solche Maßnahmen nicht im entferntesten berührt. Gegen derartige unsoziale Elemente kann nicht scharf genug vorgegangen werden.

* * *

Auch eine Lösung der Musikernot? Es gibt Ortschaften, die überaus erfinderisch sind, wenn es gilt, das städtische Orchester vor der Auflösung zu bewahren. So hat beispielsweise die Stadt Trier mit bestimmten Musiklokalen, Cafés usw. eine vertragliche Vereinbarung getroffen, wonach die Lokalbesitzer gezwungen sind, während einer gewissen Zeit des Jahres ausschließlich Mitglieder des städtischen Orchesters in ihren Betrieben zur Ausführung von Tanz- und Unterhaltungsmusik zu beschäftigen. Damit ist zweifellos dem städtischen Orchester geholfen. Aber eine Verallgemeinerung dieser Methode stößt doch auf Bedenken, sobald andere deutsche Musiker dadurch verdrängt und brotlos werden. Andererseits könnte es den Gastwirten nicht schaden, wenn sie dadurch gezwungen werden, die unzähligen Ausländer-Kapellen zu entlassen und dafür deutsche Musiker einzustellen, die vor den Ausländern selbstverständlich ein Vorrecht genießen. Es wäre interessant, über die Vorzüge dieses Systems praktische Untersuchungen auch in anderen Städten anzustellen.

* * *

Paris, Wien und der „Rom-Preis". Wir entnehmen der „Neuen Pariser Zeitung": „Die Kammerdebatte um das Budget der schönen Künste hat eine Interpellation des Abgeordneten Mistler hervorgerufen, die in den für Kulturfragen interessierten Pariser Kreisen einigen Staub aufwirbelte. Mistler verwies auf die prähistorische Gepflogenheit, die Träger des Rom-

Preises für Musik nach der heiligen Stadt zu schicken. Dieser Gebrauch datiere aus einer Epoche, da die italienische Musik eine führende Rolle in der Welt gespielt. Was gestern galt, stimme längst nicht mehr für heute. (Hört, hört!!) Die Musikstadt par excellence sei Wien, dessen Tradition in dieser Domäne um vieles reicher sei als jene Roms."

Es ist nur natürlich, wenn darüber in Wien eitel Freude herrscht und das „Neue Wiener Journal" sich sofort wieder zum Anwalt einer Idee aufwirft, die schon vor zwei Jahren ausgesprochen wurde, nämlich die Gründung eines „Internationalen Instituts für Musik". „Es unterliegt keinem Zweifel, daß mit einem solchen Institut Wien sozusagen zum administrativen Weltzentrum der Musik emporwachsen würde," verkündet das Wiener Blatt großspurig. Wir gestatten uns, gelinde Zweifel zu hegen. Bisherige Erfahrungen auf diesem Gebiet namentlich im Hinblick auf das Berliner Musikinstitut für Ausländer lassen keine übertriebenen Hoffnungen auf die internationale Anziehungskraft derartiger Musikstätten zu, selbst wenn sie auf dem traditionsbeschwerten Boden Wiens erstehen sollten. Außerdem gibt das chauvinistische Verhalten Frankreichs ganz und gar keinen Anlaß dazu, um die Gunst des Auslandes zu buhlen. Es bleibt abzuwarten, ob die Pariser Opposition in der Tat auf die Verlegung des Rompreises nach Wien eingehen wird.

## Buntes Allerlei.

Die Heldenorgel auf Schloß Geroldseck. Im Mai wird auf Schloß Geroldseck bei Kufstein die erste große Freiorgel vollendet sein, die Dr. Oskar Walcker in Ludwigsburg baut, in Zusammenarbeit mit Prof. Franz Schütz in Wien. Die Orgel wird auf dem Bürgerturm der Veste aufgebaut und zwar derart, daß alle Pfeifen möglichst frei in die Ferne wirken können. Die Bässe und die größeren Manualpfeifen werden liegend, die kleineren in der üblichen Weise, auf den Windladen senkrecht stehend, aufgebaut. Der Spieltisch mit seinen zwei Manualen und Pedal steht dagegen 100 Meter tiefer im Schloßhof im Tal, in einem besonders errichteten Pavillon. Von hier aus meistert der Organist die Töne, die vom Bürgerturm ins Freie klingen sollen. Ein starkes Bleikabel mit mehreren hundert Einzelkabeln zieht an der Felswand herunter. Die Klangproben haben ergeben, daß bisher nur im geschlossenen Raum verwendete höhere Töne auch im Freien auf weitere Entfernungen deutlich zu hören sind und daß auch die tiefen Bässe weit hinaus erklingen. Die Orgel erhält 26 Register mit zusammen 1813 Pfeifen; die zarteren Register mußten wegfallen, weil sie in der freien Natur verloren gehen. — Prof. Fritz Heitmann, der im letzten Winter mit ausgezeichnetem Erfolg städtische Orgelkonzerte in Magdeburg, Essen und Mülheim a. d. Ruhr absolvierte, wurde für Orgelkonzerte auf der deutsch-nordischen Orgelwoche in Lübeck sowie auf der „Heldenorgel" verpflichtet.

„Der Opernregisseur muß ein Sänger sein", sagt Prof. F. L. Hörth. Wir entnehmen einem Interview mit dem Direktor der Berliner Linden-Oper, Prof. F. L. Hörth, folgende interessante Einzelheit aus der „Deutschen La Plata-Zeitung": „Ich gehe als Regisseur von den Sängern aus — und habe keine. Oper geht vom Gesang aus, das Musikalische ist das Primäre für jede Spielform, die sich in der Seele des Spielleiters als lebendiger Reflex des Kunstwerks spiegelt. Meiner Ansicht nach muß der Opernspielleiter vom Musikalischen herkommen, muß selbst Sänger sein, weil er nur dann beurteilen kann, was er dem Sänger zutrauen darf und was er ungeschadet aus ihm herausholen kann. Das Darstellerisch-Schauspielerische ergibt sich aus der Kenntnis musikalisch-gesanglicher Prämissen. Der Regisseur erlebt also aus dem musikalischen Gehalt des Opernwerkes die Vision der Spielform und wählt sich denjenigen Bühnenmaler, der ihm die geeigneten Qualitäten für die neue Darstellungsform zu bieten scheint. Nachdem völlige Übereinstimmung zwischen Regisseur und Maler eingetreten ist, wird das Sängermaterial ausgewählt, und die Proben beginnen. Der Regisseur muß soweit in gesangstechnischen Fragen vorgebildet sein, daß er während der Einstudierung dem Sänger keine

Bewegung, keinen Schritt zutraut, der von ihm phyſiſche Widerſtände gegen die in der Partitur vorgeſchriebene geſangliche Phraſe fordert. Er muß Kenntnis davon beſitzen, daß richtiges Singen und ſinngemäßes Spiel zu vereinen iſt. Ein vom Schauſpiel herkommender Regiſſeur ohne muſikaliſche Vorbildung würde fortwährend phyſiſch Unausführbares von den Sängern verlangen, die ja durch die Aufgabe der Stimmbildung, der Tonpflege dauernd in ihrem ſchauſpieleriſchen Aktionsradius begrenzt ſind."

## Scherzando.

Der Dirigent Oſſip Gabrilowitſch, Leiter des Sinfonie-Orcheſters zu Philadelphia, verlangte von den weiblichen Konzertbeſuchern, daß ſie bei einer Aufführung der Matthäus-Paſſion nur in ſchwarzen Kleidern erſcheinen ſollten. Das wurde ihm ſehr verübelt und es wurde ihm bedeutet, er möge ſich gefälligſt um die Muſik und nicht um Toilettenfragen kümmern. Aus Schmerz über die Verkennung edelſter Abſichten ſoll Oſſip Gabrilowitſch beſchloſſen haben, die Matthäus-Paſſion fortan nur noch mit ſchwarzen Handſchuhen zu dirigieren....

# Muſikberichte und kleinere Mitteilungen.

### STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

*Bühnenwerke:*

Mischa Spoliansky: „Alles Schwindel", Burleske von Marcellus Schiffer (Berlin).

Mozart: „Idomeneo" in Bearbeitung von R. Strauß (Wien).

Rossini: „Die Italienerin in Algier" in Bearbeitung von Hugo Röhr (Freiburg i. Br.).

Otokar Jeremias: „Die Brüder Karamasow", Oper in drei Akten (Augsburg).

Walter W. Goetze: „Für eine ſchöne Frau", Operette (Braunſchweig).

H. Simon: „Valerio", Oper (Darmſtadt).

Hans Grimm: „Spitzwegmärchen", Fantaſtiſches Spiel (München).

Wolff-Ferrari: „Die ſchlaue Witwe", Oper (Rom).

Pierre Maurice: „Tanzlegendchen", Tanzſpiel (München).

E. Chabrier: „Der König wider Willen", komiſche Oper in drei Akten (deutſche Uraufführung, Hamburg).

*Konzertwerke:*

M. Ponc: „Vorſpiel zu einer altgriechiſchen Tragödie", eine Kompoſition in Vierteltönen für Orcheſter (Prag).

Bruno Nolte: Streichquartett Nr. 15 (Dortmund).

H. Lemacher: „Paſſionskantate" (Aachen).

Pantscho Wladigeroff: Zweites Klavierkonzert mit Orcheſter (Chemnitz).

Alfred Huth: Kantate „Wie ſchön leuchtet uns" (Kiel).

Richard Greß: Sinfonie B-dur op. 46 (Münſter).

Günter Raphael: „Te deum" für Soli, 8ſtimmigen Chor, Orcheſter (Bremen).

Matthias Hauer: Fragmente aus der Oper „Salambo" (Berlin).

R. C. v. Gorriſſen: Oſterkantate für gem. Chor, Sopranſolo, Geige und Orgel (Leipzig und Annaberg). — „Der Weg zu Gott", Kantate (in neuer Inſtrumentierung). — (München.)

Hugo Herrmann: Drei Geſänge nach alten Sequenzen (Stuttgart).

Karl Marx, op. 12. Motette: „Menſch, was du liebſt" für 2 Chöre à cappella nach Sprüchen aus dem Cherubiniſchen Wandersmann (Regensburg, 17. März).

### BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

*Bühnenwerke:*

Rossini - Respighi: „Der Zauberladen", Ballett (Karlsruhe).

Berthold Goldſchmidt: „Der gewaltige Hahnrei" (Mannheim).

*Konzertwerke:*

Wolfgang Fortner: „Grenzen der Menſchheit", Kantate für Orcheſter und Orgel. (Heidelberg.)

Hugo Herrmann: Cembalo-Konzert (Berliner Funkſtunde).

Erich Rhode: Violoncello-Sonate in E-dur (Schleſiſcher Rundfunk).

# KONZERT UND OPER.

LEIPZIG. Motette in der Thomaskirche.

Freitag, 6. März: Samuel Scheidt: Psalmus sub communione (vorgetr. von Günther Ramin). — Ph. Dulichius: „Christus humiliavit semet" f. 8st. Ch. — Joh. H. Schein: „O Domine", Mot. f. 6st. Chor. — Joh. Kuhnau: „Tristis est anima mea", Mot. f. 5st. Chor.

Freitag, 13. März: J. Seb. Bach: Partita über den Passionschoral (vorgetr. von Günther Ramin). — Joh. Eccard: „O Lamm Gottes" f. 5st. Chor. — Joh. Eccard: „Vom Leiden Christi" f. 6st. Ch. — Joh. Chr. Bach: „Unser Leben ist ein Schatten", Choralmot. f. 2 Ch.

Freitag, 20. März: Gg. Böhm: Partita über den Choral: „Ach wie flüchtig" (vorgetr. von Günther Ramin). — J. S. Bach: „Gethsemane" f. 4st. Ch. — Jac. Gallus: „Adoramus te", Mot. f. 6st. Chor. — Joh. H. Schein: „O Domine", Mot. f. 6st. Chor. — H. Schütz: Schlußchor aus der Matthäuspassion.

DRESDEN. Musikalische Aufführungen in der Kathol. Hofkirche. Ostern 1931.

Sonntag, 22. März, vorm. 11 Uhr: Palestrina: Missa Papae Marcelli, 6st. — Casali: Graduale: Meditabor. — Palestrina: Offertorium: O bone Jesu.

Freitag, 27. März, abends 7 Uhr: Pergolesi: Stabat mater. Sopr. u. Alt-Solo, Chor, Orch., Org. (Sopr.: Liesel v. Schuch, Alt: Hel. Jung.)

Palm-Sonntag, 29. März, vorm 11 Uhr: Cossvinus: Missa f-dur. — Vittoria: Passion nach Matthaeus, Soli, Chor. — Palestrina: Offertorium: Improperium.

Gründonnerstag, 2. April, vorm. ½10 Uhr: Rheinberger: Missa g-dur. — Vittoria: Graduale: Jesu dulcis memoria. — Palestrina: Offertorium: Improperium.

Gründonnerstag, 2. April, abds. 8 Uhr: Haydn: Die sieben Worte des Erlösers am Kreuze. Soli, Chor, Orch. (Sopr.: M. Aulhorn-Specht, Alt: Sigrid Rothermel, Ten.: Martin Kremer, Baß: Kurt Böhme.)

Karfreitag, 3. April, vorm. ½10 Uhr: Vittoria: Passion nach Johannis, Soli, Chor. — Handl: Ecce quomodo moritur.

Karfreitag, 3. April, nachm. 4 Uhr: Palestrina: Responsorien. — Silvani: Benedictus.

Sonnabend, 4. April, vorm. 10 Uhr: Rheinberger: Missa g-dur. — Palestrina: Graduale: O bone Jesu. — Kretschmer: Laudate, Magnificat.

Sonnabend, 4. April, abds. 7 Uhr (Auferstehungsfeier): Hasse: Te deum, Sopr.-Solo, Chor, Orch. — Hasse: Regina coeli, Alt-Solo, Chor, Orch. (Sopr.: M. Aulhorn-Specht, Alt: Sigrid Rothermel.)

Ostersonntag, 5. April, vorm. 11 Uhr: Beethoven: Missa c-dur, Soli, Chor, Orch. — Reissiger: Graduale: Scimus Christum surrexisse. — Schuster: Offertorium: Angelus Domini. Sopr.-Solo, Chor, Orch. (Sopr.: Liesel v. Schuch, Alt: Helene Jung, Tenor: Ludwig Eybisch, Baß: Kurt Böhme.)

Ostermontag, 6. April, vorm. 11 Uhr: Mozart: Krönungsmesse c-dur, Soli, Chor, Orch. — Graduale u. Offertorium: wie vorher. (Sopran: Elsie Wieber, Alt: Camilla Kallab, Tenor: Nicolaus Hermanns, Baß: Willi Bader.)

Sonntag, 12. April, vormittags 11 Uhr: C. M. v. Weber: Missa es-dur. — Graduale und Offertorium: wie vorher. — (Sopran: Liesel v. Schuch, Alt: Ida Mäder, Tenor: Nicolaus Hermanns, Baß: Julius Puttlitz.)

Ausführende: Solisten der sächs. Staats-Oper, sächs. Staats-Kapelle. Mitglieder des Opernchores. Die Kapellknaben, Instruktor: Joseph Wagner, Orgel: Albert Schneider.

Leitung: Karl Maria Pembaur.

BREMEN. Die zweite Hälfte des Konzertwinters 1930/31 gibt zu besonderen Ausführungen keinen Anlaß. Die Philharmonie setzte Pfitzners „Dunkles Reich" leider ab und begnügte sich mit Brahms' Requiem, das etwas verunglückte, und der tragischen Ouvertüre, die nicht tragisch ist. Zum ersten Male: Hindemith, Ouvertüre zu „Neues vom Tage", eine musikalische Nichtigkeit; Casellas „Scarlatiana" stellenweis reizvoll, doch stilistisch inhomogen; Rimsky Korsakows Klavierkonzert, op. 30 (Meta Hagedorn) aufs Klangliche gestellt, inhaltlich flach; in Tschaikowskys f-moll-Sinfonie wirkte das Leidvolle infolge übertriebener Dynamik nicht echt; zwiespältig Moussorgski-Ravels „Bilder einer Ausstellung"; Ravels „Bolero" zeigte große Dürftigkeit der Erfindung. v. Hausegger als Gast gestaltete eindringlich Schuberts große C-dur und Straußens „Till".

Richard Liesches Regsamkeit hat uns dankenswerter Weise eingehend mit seinem Cembalo bekannt gemacht. So entzückend s. Z. die Händel-

und Bach-Werke für Cembalosolo waren, so unmöglich stellte sich das Cembalo zu Bachs D-moll-Konzert mit Streichorchester. Dieses dämonische Werk mit seiner unerhörten Triebkraft war nur als Klirren und Schwirren vernehmbar. Für mich sprengt Bach in diesem Werke die klanglichen Mittel, die jenem gewaltigen Genie zu seiner Zeit zur Verfügung standen. Darum hätte man hier zum modernen Flügel greifen müssen. Die Hörer wären dann sicher auch dankbarer für die ganz vortreffliche Darstellung durch Liesche gewesen. Orgel und Domchor wurden in den „Bremer Musikabenden" eindringlich vorgeführt, wenn auch nicht in jedem der zahlreichen Konzerte ein unbedingtes Muß lag. Ein gewaltiger Höhepunkt war sicher die Erstaufführung der großen Motette von Karl Marx „Werkleute sind wir". Ihr schloß sich würdig im Karfreitagskonzert Regers „Der Mensch lebt" und der 137. Psalm von Curt Thomas an.

Abende mit Höhenkunst brachten die Veranstaltungen des Künstlervereins: Alexander Brailowsky bewies, daß er ein ganz Großer auf dem Klavier ist; Eva Liebenberg ist nach jeder Richtung hin noch gewachsen. Stefi Geyer und Hedwig Faßbaender sind zwei vornehme Geigerinnen und das Wunderkind Chrystia Kolessa setzte mit ihrem Cello (Haydn-Konzert) alles in freudigstes Erstaunen. Karl Dammer bot eine Eroika in hinreißender Gestaltung und Adolf Busch und Rudolf Serkin (Sonaten) ließen alles Irdische vergessen.

In der Kammermusik der Philharmonie erschien erstmalig ein Quartett von Korngold. Seine zerflatternde Form und seine zahlreichen Kakophonien nebst kurzatmiger Thematik ließen nicht recht froh werden (Dresdner Quartett). Problematisch waren auch Bartoks Streichquartett, op. 3, und A. Bergs lyrische Suite. Daß das Kolisch-Quartett solche Werke auswendig spielen kann, ist eine unbegreifliche Riesenleistung.

Der Instrumental-Verein fand großen Beifall mit der köstlichen Sinfonie in D-dur für zwei Orchester, op. 18, 103, von Joh. Christian Bach, die von Stein neu herausgegeben ist, und Händels Kantate, „Apollo und Dafne", die Paul Gümmer und Käthe Hecke-Isensee ganz vortrefflich darstellten.

Der Lehrergesangverein (Liesche) hatte ein volles Haus mit R. Strauß' „Tageszeiten" und Bittners „Lied von den Bergen". Die „Teutonia" machte sich um S. Kuhns „Abendlandschaft" — ein herrliches Werk modernen Einschlags — verdient. Eine Uraufführung „Sonnenkraft" (komponiert vom Dirigenten der Teutonen, Bokelmann) erwies sich als ein reifes, eindrucksvolles Werk. Der Solistin des Abends, Marg. Roll, muß das Zeugnis vornehmster Künstlerschaft ausgestellt werden.

Noch ein Gipfel musikalischer Darstellungskunst darf nicht unerwähnt bleiben: Willy Hülser spielte in fünf Morgenfeiern das gesamte „Wohltemperierte Klavier" auswendig. Dabei war alles schlechthin vollendet.

Wenn nicht alle Konzerte hier registriert werden, mögen die Veranstalter nicht böse sein. Ihnen sei bestätigt, daß auch sie im Reiche der Kunst erfolgreich tätig gewesen sind.

Die Oper arbeitete mit hohem künstlerischem Ernste. Neuheiten bestanden in Neuinszenierungen älterer Werke. Dr. Kratzi.

BREMEN. Uraufführung. Günter Raphael op. 26, Te Deum für Soli, 8stimmigen Chor, Streichorchester, 4 Oboen, 3 Fagotte, 4 Trompeten, 7 Pauken und Orgel.

Mit dem tüchtigen Domorganisten, R. Liesche, ist auch der Mut zu Uraufführungen für Werke größeren Ausmaßes in Bremen eingezogen. Im Rahmen der „Bremer Musikabende" hob er G. Raphaels jüngstes Werk aus der Taufe.

Der lateinische Text ist in fünf Teile zerlegt. Ihren Inhalt sucht der Komponist zu charakterisieren nicht in ausgeprägter Tonmalerei, sondern in tief empfundener musikalischer Sprache. Das lautpreisende Loblied steht stets im Vordergrunde. Imitation, Fugato und Passacaglia bilden die Formen des dichten polyphonen Gewebes. Orgelpunkte geben Mittel zu gewaltigen Steigerungen. Da die Thematik nicht leicht einprägsam ist, die üppige Polyphonie vielfach Überschneidungen mit sich bringt und der Klang sehr massig ist, wird es beim einmaligen Hören schwer gemacht, bis ins Letzte akustisch vorzudringen. Solostimmen sind mit Doppelchor und Orchester untrennbar organisch verbunden.

Das ganze Werk ist zweifellos eine Schöpfung von erstaunlicher Reife. Zielsicher geht G. Raphael der letzten abgeklärten Meisterschaft entgegen.

Die Aufführung war ganz ausgezeichnet. R. Liesche stand bis ins Kleinste über dem Ganzen und gestaltete mustergültig die schweren Soli, die Käthe Hecke-Isensee (Sopran), Guste Hammer (Alt) und Heins Kaiser (Baß) vertraten, wetteiferten mit dem begeisternd singenden Domchore. Orchester und Orgel waren auf gleicher Höhe. Ein großer Abend. Dr. Kratzi.

DUISBURG. Im fünften Hauptkonzert erlebte Wolfgang Jacobis Klavierkonzert op. 37 seine Uraufführung (Solistin: Heida Hermanns, Wiesbaden). Bei Jacobi überwiegt das technische Können die künstlerische Intuition; das aufge-

führte Werk ist eine intellektuelle Musik, die rein formal wohl interessieren kann, aber seelische und Gefühls-Werte vermissen läßt. — Das siebte Hauptkonzert brachte die Uraufführung des Konzerts für Klavier und Orchester e-moll op. 9 von Karl Marx. Das Schaffen Karl Marx ist eine deutliche Absage an die atonale Richtung der modernen Musik, und auch in dem uraufgeführten Werk vermeidet er das Ungebändigte, alle Formen überströmende und sprengende zugunsten einer strengeren klassizistischen Form. Das Werk beginnt mit einer Passacaglia, deren Thema eine schlichte geradlinige Struktur aufweist; der zweite Satz hat die Form eines launigen und leichtbewegten Scherzos; ein ebenmäßiges polyphones Adagio leitet zu dem Finale über, das mit einem temperamentvollen Anfangsthema und einem scharf rhythmisierten Gegenthema den glanzvollen Schluß bildet. Für den Klavierpart setzte Edwin Fischer sein großes Können ein.

Von diesen beiden Werken abgesehen, zeigt Generalmusikdirektor Eugen Jochum in der Programmgestaltung eine Vorliebe für klassische Musik: Mozarts Jupiter-Sinfonie und Beethovens Pastoral-Sinfonie standen auf dem Programm des fünften, Beethovens Klavierkonzert Nr. 1 und Sinfonie Nr. 8 auf dem des siebten Hauptkonzertes, das außerdem noch das Ricercare a 6 voci aus dem „Musikalischen Opfer" von Bach (in der Bearbeitung von Edwin Fischer, der das Werk auch selbst dirigierte) brachte. — Das achte Hauptkonzert wurde von Händels Agrippina-Ouvertüre eingeleitet. Dann sang Rosette Anday (Wien) mit fülligem, in den höheren Lagen strahlenden Alt die Kantate „Die ihr des unermeßlichen Weltalls" (Mozart) und zwei Arien (Gluck, Händel). Den glänzenden Abschluß bildete Bruckners 5. Sinfonie, deren trostlose Schwermut Jochums Dirigierkunst ebenso feinfühlig heraushob wie er ihren sonnenseligen Schlußhymnus zu sieghafter Steigerung brachte. — Anstelle der sonst in der Karwoche üblichen Passionen brachte das 9. Konzert Pfitzners tiefverinnerlichtes Chorwerk „Das dunkle Reich" und J. S. Bachs Kantate „Wachet auf, ruft uns die Stimme". Solisten waren Mia Peltenburg und Hermann Schey, beide mit überragendem Material und vorbildlicher Technik.

Im Stadttheater erlebte Edgar Istels Oper „Wie lernt man lieben?" ihre Erstaufführung. Rossinis „Angelina" konnte nicht von der Notwendigkeit ihrer Wiederausgrabung überzeugen, trotzdem man sich die größte Mühe gemacht hatte, durch launige Bühnenbilder und witzige Regie-Einfälle über die Belanglosigkeit dieser Buffo-Oper hinwegzutäuschen. — Musikalisch neueinstudiert war Halevys „Jüdin". Die Titelrolle sang Käthe Teuwen mit großer klangschöner Stimme; für den Eleazar setzte Karl Jank-Hoffmann seine vornehme Gesangskunst und sein reifes Darstellungsvermögen ein. —

Im Zyklus der Wagner-Opern erschienen die „Meistersinger". (Dieses festliche Gepränge und die Riesenausmaße der Festwiese können sich nur die wenigsten Bühnen leisten!) — Vom „Ring" wurden „Walküre" und „Siegfried" aufgeführt. Die Regie hob bewußt die Handlung aus der Ebene der Realität in die freie Sphäre symbolischen Geschehens. Die großlinige Inszenierung läßt einen Wunsch offen: Der Brünnhildenfelsen, der in der „Walküre" von großartiger Wirkung ist, gibt in seiner Schroffheit für die Liebesszene im „Siegfried" einen recht wenig passenden Rahmen, in dem die „Höhe und Heiligkeit der Stimmung" (Nietzsche) nur auf das Musikalische beschränkt bleibt.

Im übrigen fanden in den letzten Wochen verschiedene Anstellungsgastspiele statt, die wieder bewiesen, wie schwer es ist, geeignete Sänger für das hinsichtlich des Stimmvolumens so anspruchsvolle Duisburger Theater zu finden. Paul Klein.

MAINZ. Das Stadttheater, durch wirtschaftliche Not zu „Abbaumaßnahmen" und Preisherabsetzungen gedrängt, eröffnete die Spielzeit mit Webers „Freischütz", der zu einer sehr ehrenvollen Abschiedsvorstellung des seitherigen GMD. Paul Breisach wurde. Unter den neugewonnenen Opernkräften trat Hanna Gorina in Schillings „Mona Lisa", die Adolf Kienzl sorgfältig dirigierte, hervor. In „Fra Diavolo" hatte Hans Brandt gesangliche Vorzüge einzusetzen, ohne als Gentleman-Bandit recht überzeugen zu können. Humperdincks romantische Oper „Die Königskinder" stellte Hermine Dippel und Willy Wörle-Frankfurt als Gast vor erfolgreich gelöste Aufgaben. Bizets „Carmen", von Intendant Edgar Klitsch farbenreich in Szene gesetzt, führten Hanna Gorina, Hermann Heilmann (José), Herbert Hesse (Escamillo) nachhaltigem Erfolg entgegen. Ein Theaterabend war Strawinsky eingeräumt worden, der von seinen Kompositionen „Apollon-Musagète", „Feuerwerk", „Acht Stücke für kleines Orchester" dirigierte. Strawinsky und seine Tondichtungen begegneten einem freundlichen Publikum. In den Städtischen Sinfoniekonzerten gelangten Bruckners „Sechste", Hugo Wolfs „Italienische Serenade", Regers „Romantische Suite," Jos. Haydns „Sinfonie concertante", Mozarts „Es-dur Klavierkonzert" (Pianist Georg Bertram-Berlin) unter Heinz Bongartz'-Meiningen Leitung als Gastdirigent zur Aufführung, in der gleichen Eigenschaft führte Paul Breisach das

Orchester in „I. Sinfonie" von Lopatnikoff, in Cherubinis „Anakreon" und in der „D-dur-Sinfonie" von Brahms.

Die Liedertafel eröffnete die Saison mit einem von Paul Hindemith (Viola), Josef Wolfsthal (Violine) und Em. Feuermann (Cello) ausgeführten „Trio-Abend". Es folgten ein Kammermusik-Konzert des „Aguilla Lautenquartetts", ein „Liederabend" der Frau Rosette Anday-Wien unter Hans Rosbauds pianistischer Begleitung. Als erste Choraufführungen wurden Franz Schuberts „Messe Es-dur" und der „150. Psalm" von Ant. Bruckner geboten. Von Solisten wirkten mit: Friedl Schuster-Berlin (Sopran), Inga Torshof-Essen (Alt), Wilh. Nentwig-Berlin (Tenor) und Prof. Alb. Fischer-Berlin (Baß). Hermann von Schmeidel, der an Stelle des nach mehr als zwanzigjähriger Tätigkeit zurückgetretenen Kapellmeisters Otto Naumann berufen wurde, hatte sich mit dieser ersten Leitung trefflich eingeführt.

In einem Sonderkonzert der Ortsgruppe deutscher Tonkünstler und Musiklehrer trat Hans Gal, Direktor der Städtischen Musikhochschule mit einer Anzahl Kammermusikwerken hervor, von denen „Fünf Lieder" und „Variationen über eine Wiener Heurigenmelodie" besonderen Anklang fanden.

—nn.

MECKLENBURG-STRELITZ. Zu Beginn der neuen Spielzeit unseres Landestheaters stand hinter einer gelungenen Erstaufführung von Beethovens „Fidelio" mit mehreren Wiederholungen Verdis Alters-Wunderwerk „Falstaff" im Spielplan. Es handelt sich bei der riesigen Zunahme der Verdi-Aufführungen — „Verdi-Renaissance", ein musikalisches Schlagwort der letzten Jahre — um keine eigentliche „Wiedergeburt", sondern wohl um das verspätete Kennenlernen der beiden letzten Bühnenschöpfungen des Meisters. Der „Falstaff", den man zu Anfang des Jahrhunderts selten zu hören bekam, bedeutete für uns ein künstlerisches Erlebnis ersten Ranges. In der wundervoll, flott belebten Inszenierung der Oper erwiesen sich Intendant Bongart als Maler und Poet, KM. Conz, der den richtig getroffenen Lustspielton mit feiner Musikalität herausarbeitete, wie die Darsteller — Hans Müller in der Titelpartie — als mustergültige Nachbildner. Daß nach dem genialen „Falstaff" eine künstlerisch ebenfalls hochstehende Wiedergabe von Mozarts „Figaros Hochzeit" erfolgen konnte, zeugt von dem qualitativ hohen Stand unsrer Oper. So konnte mit geschickter Benutzung des vorhandenen Apparates Puccinis „Tosca" unter Milderung alles Kitschigen und Krassen wiederholt in Szene gehen. Wo das Ensemble über einen lyrischen Tenor mit guten Mitteln verfügt und der musikalische Leiter durch flotte Rhythmik keine falsche Sentimentalität aufkommen läßt, da ist des Mecklenburger Flotow Oper „Martha" als Repertoirestück am Platze. Trotz des verwöhnten Geschmacks unsrer Tage waren die wohlgelungenen Aufführungen stets gut besucht. — In den beiden Sinfoniekonzerten entsprach der Besuch nicht dem, was künstlerisch geboten wurde. Das verstärkte Landestheater-Orchester spielte unter Fr. Mahlers verständnisvoller Leitung die Oberon-Ouvertüre, wie Tschaikowskys 5. Sinfonie, Frau Meta Hagedorn-Hamburg das Es-dur-Konzert von Beethoven klar und überzeugend in klanglich feiner Einfühlung. Im II. kamen Mozarts Dissonanzen-Quartett, Beethovens C-moll-Quartett und Schuberts d-moll-Quartett in farbiger Vielseitigkeit wundervoll zu Gehör. M. Warnke.

REGENSBURG. Es gibt hier wenig neue Musik zu hören. So waren es in letzter Zeit nur zwei Konzerte, die das Interesse eines fortschrittlich gesinnten Publikums erwecken konnten. Einmal ein von der Regensburger Ortsgruppe des Reichsverbandes deutscher Tonkünstler und Musiklehrer veranstaltetes Kirchenkonzert, in dem außer der Reger-Motette op. 110,3 nur Werke von Verbandsmitgliedern ihre Erst- bzw. Uraufführung erlebten: Prof. Josef Renner jun. (Orgeltoccata op. 89), Rudolf Eisenmann (vier Choralvorspiele und Bußtagsmotette op. 22) und Karl Schäfer (Musik über einen Choral op. 17). Ausführende waren der technisch und musikalisch gleich vorzügliche Organist Karl Kraus, sowie der Madrigalchor des Singvereins Regensburg; Leitung Dietrich Amende. — Sodann widmete der Kaufmännische Verein in verdienstvoller Weise einen seiner „Regensburger Kulturabende" dem Schaffen des jungen zukunftsreichen Karl Marx. Den stärksten Eindruck hinterließ zweifellos das vom Münchener Härtl-quartett ideal schön gespielte zweisätzige Streichquartett op. 7, ein einfallsreiches, noch stark der Romantik verhaftetes Werk, dessen überaus tiefe Empfindungswelt manche Beziehungen zu Bruckner erkennen läßt. Das innige, gesangvolle Hauptthema der mit einem Fugato beginnenden Fantasie trägt schon die Motivkeime zu den Hauptgedanken der anderen Teile in sich, was dem Ganzen eine natürliche Geschlossenheit verleiht. Die Verarbeitung der Themen stellt, nicht zum wenigsten in der Fuge, dem kontrapunktischen Können des Autors das beste Zeugnis aus. In dem zweiten Instrumentalwerk des Abends, der Kleinen Kammerkantate „Die unendliche Woge" nach Klabund op. 14, rückt der Komponist schon sehr merklich von seinem früheren Stil ab. Aus einer noch

auf harmonische Zusammenklänge Rücksicht nehmenden Polyphonie hat sich die lineare Stimmführung entwickelt. Die Kantate erwies sich als ein etwas sprödes, jedoch intimer Reize nicht entbehrendes Stück. Als drittes Instrument tritt zu Violoncello und Bratsche eine Tenorstimme hinzu. Der sympathische Max Meili, München, führte trotz leichter Indisposition seine Partie mit feiner klanglicher Einfühlung durch. Weniger herb klangen wieder die Chöre; auch sie hinterlassen schöne, teilweise tiefste Eindrücke. Marx greift hier — sicherlich nicht bewußt — auf vorbachische Stileigentümlichkeiten zurück. Die Führung der Stimme ist in diesen Chören unglaublich weich gestaltet, sodaß die Dissonanz ihren eigentlichen „dissonierenden" Charakter fast völlig verliert; entsprechend tritt auch die Terz als konsonierendes Intervall zurück. Gebrauchsmusik im besten Sinne des Wortes stellen die „Lieder nach alten Texten" op. 13 (zwei- bis vierstimmig) dar. Die beiden Motetten: op. 15 („Leben begehren ist der Welt Trost allein", vierstimmig), sowie das groß-angelegte op. 12 („Mensch, was du liebst", für Doppelchor) zeigen das gereifte chor- und satztechnische Können des Komponisten in hellstem Lichte. Der Evangelische Kirchenchor in Verbindung mit dem Chor des prot. Alumneums und zahlreichen kunstbegeisterten Musikfreunden setzte sich unter der Leitung Ralf von Saalfelds mit heißem Bemühen für die zum Teil sehr schwierigen Vokalwerke ein. Dietrich Amende.

WEIMAR. Unsere erste Rückschau geht diesmal bis zum 5. und 6. Juli 1930: das erste Bachfest in Weimar! Am Hotel „Erbprinz" prangt seitdem eine Tafel, die dem Fremden sagt, daß J. S. Bach hier von 1708 bis 1717 gewohnt hat. In der Stadtkirche erlebte man das Gigantenwerk: Die Kunst der Fuge, eine sehr würdige gottesdienstliche Feier zu Ehren des Meisters und ein Kirchenkonzert mit seinen Werken. Im ganzen eine erhebende Ehrung, wie sie bei Lebzeiten des Gefeierten leider nie stattgefunden hat. Den ersten mutigen Schritt in den von der wirtschaftlichen Notlage so ernst bedrohten Konzertwinter tat Willy Müller-Crailsheim. Mit einem eigenen Abend bewies er, daß er sich zum Geiger großen Formats emporgearbeitet hat. Glänzend gelang die Bach-Sonate. Fischer war ein sicherer Begleiter, dem die undankbare Aufgabe zufiel, bei Lalo „Symph. espagnole" das Orchester zu ersetzen. Fritz Berlt, ein Bratschist, den wir uns merken müssen; trotz seiner Jugend ein Musiker von ausgereiftem Können. — Durch einen hartnäckigen Katarrh wurde ich leider in diesem Halbjahr verhindert, persönlich an zwei Aufführungen im Nationaltheater teilzunehmen, die als Großtaten verzeichnet werden müssen. „Li-tai-pe" von v. Franckenstein habe ich am Klavier mit Partitur und Klavierauszug aber so gründlich kennen gelernt, daß ich mir wohl ein begründetes Urteil erlauben darf. Das Textbuch ist einfach unmöglich! So etwas fades dürfte eigentlich einen Musiker nicht anregen, Musik darüber zu schreiben. Die Musik ist aber frisch, wenn auch nicht gerade originell erfunden; aber sie klingt doch und ist das Beste am Ganzen. Die Aufnahme war gut, weil die Ausstattung erstklassig, die Regie und musikalische Leitung künstlerisch hochstehend waren. Auch die Uraufführung von Bodarts „Hirtenlegende" mußte ich versäumen. Es hat einen guten und großen Eindruck gemacht, daß inmitten unsrer Sachlichkeit ein Mann von 25 Jahren mit heiligem Feuer ein undramatisches Mysterium mit einer Musik umkleidet, die in Gefahr steht, als unzeitgemäß über die Achsel angesehen zu werden. Ob die so lange verschämt zurückgehaltene Verinnerlichung der deutschen Seele doch durchbrechen will? Im Interesse unsrer Kunst wäre das nur zu begrüßen. — Die Symphonie-Konzerte der Staatskapelle brachten u. a. Sigfried Wagners Werke, im zweiten Abend „alte Meister" mit Eva Heinitz als Gambenspielerin und Prof. Reitz, dem hervoragenden Bach-Spieler; der dritte Abend stellte Prof. Hans Bassermann, den neuen Lehrer an der Staatl. Hochschule für Musik mit Brahms Violinkonzert vor eine größere Kunstgemeinde. Disziplin und Kraft sind die Pole seines Könnens. Bruckners C-moll Symphonie, die frischeste unter allen, fand eine famose Ausdeutung. Das Weimarisch Trio mit Bruno Hinze-Reinhold, Hans Bassermann und Walter Schulz, in dem der zweitgenannte zum ersten Male am Pult saß, spielte Mendelssohn, Zilcher und Franz Schubert und errang einen stürmischen Erfolg. Die zwei Abende des Reitz-Quartetts waren wie immer Wirkstätten echter deutscher Kunst. Bela Bartók ist hier mit Einschränkung zu nennen, er kommt der deutschen Seele doch nicht so nahe, daß man ihn — ohne ihn ablehnen zu wollen — mit zu denen rechnen dürfte, die tiefer auf uns zu wirken vermöchten. Zu erwähnen wäre noch ein sehr gut gelungener Bach-Abend und ein Kammermusikabend in der Hochschule für Musik und ein wundervoll stimmungsvoller Bußtag in der Stadtkirche, in welchem Fr. Martin und Alfred Thiele mit Orgel und Chor würdig den ernstesten Tag im Jahr ausklingen ließen. Josef und Maria Pembaur erfreuten den großen Kreis ihrer Weimarer Verehrer mit einem Abend in der Gesellschaft der Musikfreunde: wie immer mit Triumph!

E. A. Molnar.

WIESBADEN. Unſre Oper hatte in der erſten Hälfte des diesmaligen Muſikwinters beſonderes Glück mit einigen älteren Spielopern (darunter Lortzings „Die beiden Schützen") und von neueren Werken: Puccini's „Gianni Schicchi" und Pedrollo's — in Puccinis Spuren wandelnder Raskolnikoff-Oper „Schuld und Sühne". Als Uraufführung erlebten wir die Oper „Vasantasena" von Hugo Herrmann, welche Intendant Paul Bekker bei dem Komponiſten beſtellt und mit 10 000 Mk. honoriert haben ſoll! Das Libretto, nach Lion Feuchtwangers Bearbeitung eines Dramas von dem indiſchen Dichterkönig Sudraka, behandelt die Liebe der ſchönen Bajadere „Vasantasena" zu dem ehemals reichen, jetzt verarmten Brahmanen „Tſcharadutta", der ſich ſcheu von der früheren Geliebten zurückhält, ſchließlich doch wieder mit ihr nächtlicher Weile zuſammenkommt, aber gerade dadurch in Verdacht gerät, der Räuber ihres koſtbaren Schmuckes zu ſein: er wird zum Tode verurteilt, doch durch glückliche politiſche Konſtellation im letzten Augenblick befreit und wieder mit Vasantasena vereint." Die Oper liegt bereits im gedruckten Klavier-Auszug vor: „Paul Bekker in Dankbarkeit gewidmet". Man ſtößt auf merkwürdige Flüchtigkeiten in der Niederſchrift. Hier nur eine kleine Blütenleſe aus den erſten Seiten: da iſt gleich zu Anfang ein „Chor der Spieler", der von geſtohlenen Goldſtü*cken* und dem Verbleib der Goldſtü*cke* zu ſingen hat: der Geſangs-Akzent liegt dabei, wie angedeutet auf den Endſilben *cke* und *cken* die, auf den guten Taktteil fallend, vom Komponiſten noch mit einem beſonderen Akzentzeichen verſehen ſind! Aber auch der Name „Vasantasena" wird ganz verſchiedenartig betont: man hört bald *Va*santasena, Va*san*tasena, bald Vasanta*se*na, und ſogar Vasantase*na*! Gradezu beluſtigend ſind die Tempo- und Vortrags-Bezeichnungen des Herrn Hugo Herrmann, dies ſtete Durcheinander von italieniſch und deutſch und unverdauten Fremdwörtern: „Raſch belebt", „Allegretto burlesco", „Raſcher, burlesco", „Bedeutend raſcher" (mit dem Zuſatz für den Sänger: „Sehr eingebildet und pathologiſch"!) Und dann widerum „Parlando parodia"; gleich darauf: „parodiſch" und „humorvoll"! Dann wieder Deutſch und Italieniſch gemiſcht: „Sehr zart quaſi Adagio", und als Schönſte in dieſer preisgekrönten deutſchen Oper: „Quasi Adagio *melancholique*"! Genug davon. ... Die Muſik bewegt ſich in einer höchſt problematiſchen, krauſen Diſtonanzen-Welt; von wahrhaft harmoniſchem Zuſammenhang oder Zuſammenklang iſt da nicht viel die Rede: es iſt eine rückſichtslos polytonale Verſtandesmuſik, die wohl zuweilen ein kühles Erſtaunen wachruft aber mit kaum einem Ton zu Herzen dringt. Vielleicht am beſten gelungen ſind: einige der burlesken Szenen, auch ein kurzer lyriſcher Aufſchwung im Liebeslied des 1. Aktes, die Chor- und Tanzſzenen der „Bajaderen und Baſtarden" (obſchon ohne den erwarteten ſinnlich-weichen, orientaliſchen Anhauch) und die dramatiſche Schlußſzene vor dem Hochgericht — mit einer keck durchgeführten Schlußfuge; wie denn die ganze Anlage: Einbeziehung älterer Muſikformen in die „neue Muſik" — etwa an Hindemith's „Cardillac" erinnert. Unſre Oper hatte ſich unter E. Böhlke's Leitung mit der Einſtudierung ungeheure Mühe gegeben; P. Bekker hatte für geſchmackvolle Inſzenierung geſorgt; alle erſten Geſangskräfte waren aufgeboten; das Endreſultat war wenig erbaulich. O. D.

## MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Das für Oktober 1931 geplante Weſtfäliſche Muſikfeſt in Gelſenkirchen wird auf Wunſch der Stadtverwaltung Gelſenkirchen auf 1932 verſchoben.

Vom 30. Mai bis 7. Juni ſoll in **Prag** eine internationale Muſikwoche ſtattfinden. Beabſichtigt ſind Aufführungen der „Verkauften Braut", der „Jenufa" und des „Figaro" im Nationaltheater ſowie zwei weitere Vorſtellungen im Neuen Deutſchen Theater, ein Chorabend, ein Kammermuſikkonzert, die Vorführung alter Opern durch das tſchechiſche Konſervatorium und eine Nachmittagsveranſtaltung in der Bertramka.

In der Beethovenſtadt Bonn findet vom 12. bis 14. Mai ein großes Muſikfeſt ſtatt. Am 12. und 13. Mai wird Generalmuſikdirektor Scherchen aus Königsberg i. Pr. zwei Orcheſterkonzerte mit Werken von Beethoven, Schumann, Brahms, Reger und Adolf Buſch dirigieren. Profeſſor Adolf Buſch wird das Violinkonzert von Reger, Rudolf Serkin das Klavierkonzert von Beethoven in G-dur vortragen. Am Himmelfahrtstage, dem 14. Mai, werden die beiden Künſtler drei Sonaten für Klavier und Violine von Bach, Brahms und Beethoven (Kreutzerſonate) zu Gehör bringen. Evelyn Arden-London von der Royal Opera (Covent Garden) wird ſich mit Liedern beteiligen.

Vom 25. April bis zum 6. Juni finden im Braunſchweiger Landestheater Frühjahrsfeſtſpiele ſtatt, bei denen in zykliſcher Folge Mozart, Wagner und Lortzing mit ihren Werken zur Aufführung kommen. Die Feſtſpiele werden mit einem Sinfoniekonzert des Berliner Philharmoniſchen Orcheſters unter perſön-

licher Leitung Furtwänglers eingeleitet; das Programm umfaßt Mozarts Bläser-Serenade, Strauß' „Tod und Verklärung" und Beethovens „Fünfte Sinfonie".

Der Termin für die diesjährigen Wiener Festwochen wurde für die Zeit vom 7. bis 21. Juni festgesetzt. Das Programm umfaßt große festliche Musikaufführungen, Opernfestspiele, Erstaufführungen und Neuinszenierungen in den Theatern, sportliche Veranstaltungen und Lichtfeste.

Für die Durchführung des Brahmsfestes, das für die zweite Oktoberhälfte in München vorgesehen ist, genehmigte der Hauptausschuß des Stadtrates einen Zuschuß von 10 000 Mk. Der Betrag wurde einem Fonds entnommen, der für künstlerische Ausstellungen errichtet worden war.

Vom 16.—18. Mai wird in Palma auf Majorka ein Chopin-Fest stattfinden. In der Kartause von Valldemosa, wo Chopin mit George Sand zusammen einige Zeit wohnte, wird ein Chopin-Museum eingerichtet. In derselben Kartause ist bereits vor kurzem ein Konzertsaal eingeweiht worden. Gleichzeitig mit der großen Chopin-Feier soll eine Monumental-Ausgabe seiner Werke und zwar in der originalen Fassung erscheinen. Im Herbst wird man in Paris ebenfalls eine großartige Ehrung Chopins veranstalten.

Angeregt durch die Erfolge des Deutschen Brahmsfestes 1929 und des vorjährigen Musikfestes veranstaltet das Akademische Konzert (gegründet 1770) in diesem Jahr vom 16. bis 18. Mai in Jena ein Musikfest. Am ersten Tag findet die Aufführung der „Hohen Messe" von J. S. Bach, unter Leitung von Prof. Rudolf Volkmann mit ersten Solisten, Chor, Orchester und Orgel statt. Der zweite Tag (Sonntag) bringt selten aufgeführte Werke von J. S. Bach in einem Morgen- und Abendkonzert durch Edwin Fischer und sein Berliner Kammerorchester. Am dritten Tag spielt Wilhelm Furtwängler mit den Berliner Philharmonikern.

Der Wiesbadener „Oberon", als Prunkstück der einstmals kaiserlichen Mai-Festspiele ein traditioneller Begriff geworden, wird zum erstenmal nach dem Kriege wieder in das Programm der diesjährigen Mai-Festspiele aufgenommen. Intendant Bekker bringt eine Rekonstruktion der alten Aufführung in der Bearbeitung von Hülsen-Lauff, unter Streichung der melodramatischen Ergänzung von Schlaar. Die bekannte Wandeldekoration, die bei dem Brande der Oper 1923 vernichtet wurde, wird nach dem Original in einer Bonner Werkstatt neu angefertigt.

Münchener Musiksommer 1931. Wir ergänzen unsere bisherigen Mitteilungen durch Veröffentlichung des genauen Programms: 6., 8. und 9. Mai Edwin Fischer mit seinem Kammerorchester (sämtliche Klavierkonzerte von Joh. Seb. Bach); 16. Mai Orchesterkonzert der Berliner Philharmoniker, Leitung Wilhelm Furtwängler; 13.—22. Mai Veranstaltungen für zeitgenössische Musik: Francesco Malipiero „Komödie des Todes" (Uraufführung), Leitung Karl Elmendorff (Festveranstaltung der Bayerischen Staatstheater); 14. Mai Museum, Vortrag „Vierteltonsystem" von Prof. Alois Haba; 15. Mai Odeon, Artur Honegger „Antigone", Leitung Prof. Hermann Scherchen; Igor Strawinsky Chorsinfonie; Konrad Gerber Kantate (Uraufführung), Leitung Hans Adolf Winter; 17. Mai Volkstheater, Alois Haba „Die Mutter", Vierteltonoper, Leitung Prof. Herm. Scherchen (Uraufführung); Herkulessaal a cappella-Chorkonzert des Funkorchesters: Richard Zoellner, „Missa" (Uraufführung); Hugo Herrman, Chorkantate (Uraufführung), Wladimir Vogel, Chorkantate (Uraufführung), Leitung Eduard Zengerle; 18. Mai Museum, Studis „Barock-Musik"; 19. Mai Odeon, Karl Orff „Eutrade"; Kaminski „Concerto grosso" (Uraufführung); Werner Egk „Furchtlosigkeit und Wohlwollen", Oratorium, Leitung Prof. Hermann Scherchen; 20. Mai Residenztheater „Cavaliere, la representazione di corpo"; Monteverdi-Orff „Der Tanz der Spröden" (Uraufführung), Leitung Prof. Herm. Scherchen (Nachtvorstellung); 21. Mai Tonhalle, Benjamino Gigli, Tenor; 22. Mai Odeon, Darius Milhaud „Die Leiden des Orpheus" (Deutsche Uraufführung); Igor Strawinsky „Oedipus rex", Leitung Prof. Herm. Scherchen; 29. Mai bis 3. Juni 7. Bayerische Tonkünstler-Woche; 5. Juli Herkulessaal, Musik am Hofe der Kurfürsten von Bayern und der Pfalz, Leitung Christ. Döbereiner; 14.—19. Mai Mozart-Festkonzerte zum 175. Geburtstag des Meisters; 14. Juni Festmesse im Dom (Krönungsmesse); 15. Juni Kammermusikabend im Ballsaal der Residenz; 16. Juni Orchester-Serenade im Kaiserhof der Residenz; 18. Juni Soiree im Schloß Nymphenburg; 19. Juni Heiterer Mozart-Abend im Festsaal des Hofbräuhauses; 22., 24. und 26. Juni „Alte Musik" im Ballsaal der Residenz (Prof. L. Berberich, Dr. Willy Schmidt, Christian Döbereiner); 27. Juli bis Anfang September Ausländerkurs für Musik der staatlichen Akademie der Tonkunst (Prof. Jos. Pembaur, Prof. Anna Bahr-Mildenburg, Professor August Schmid-Lindner); 2. August Großes Konzert des Staatstheater-Orchesters im Odeon. Zweite Hälfte im August zwei Pfitzner-Kammermusikabende; zweite Hälfte im September

drei Reger-Kammermusikabende und zweite Hälfte im Oktober Brahms-Woche. Juni, Juli, August wöchentlich Mozart-Schubert-Beethoven-Serenaden im Brunnenhof der Residenz.

Prof. Georg Dohrn (Breslau) wird bei dem diesjährigen Schlesischen Musikfest, das Ende Mai in Görlitz stattfindet, Verdi's Requiem dirigieren.

Hugo Herrmann hat soeben gemeinsam mit Gustav Maerz eine „Laienchorschule" vollendet, die Herrmann selbst bei der Mannheimer Chortagung im Juni ds. Js. und bei dem Nürnberger Sängerfest im Juli ds Js. vorführen wird.

## GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Wir entnehmen der Zeitschrift „Das Orchester", daß die Erhaltung des Kieler Orchesters gesichert ist. Es geht wohl hierbei ohne erhebliche Abstriche, leider auch an den Gehältern, nicht ab, doch ist das Weiterwirken des trefflichen Instrumentalkörpers und seines prächtigen Dirigenten Prof. Dr. Fritz Stein nun gewährleistet.

Der Tag der Berliner Organisten und Kirchenchordirigenten wurde diesmal in der Paul-Gerhardt-Kirche in Berlin-Schöneberg abgehalten. Prof. Arthur Egidi, Ehrenmitglied der Vereinigung, hielt auf dieser Tagung einen Vortrag über die nach seinen Angaben erbaute Orgel der Kirche und erläuterte deren Besonderheiten und Vorzüge. Er ergänzte sodann seinen Vortrag noch durch ein Konzert auf dieser Orgel. Er spielte eine Passacaglia und Doppelfuge von Adolf Busch, sowie eine eigene Fantasie und Tripelfuge in es, fis, a. Joh. Seb. Bachs herrliche Fantasie und Fuge in g- moll schloß das Konzert.

Der Leipziger Männerchor und sein Ehrenchormeister Prof. Gustav Wohlgemuth begingen das Jubiläum 40jähriger künstlerischer Tätigkeit mit einem Festakt und Festkonzert mit Uraufführungen von Chören und Liedern von Leipziger Komponisten.

In Essen wurde eine Gesellschaft für neue Musik gegründet. Den ersten erfolgreichen Konzertabend im Folkwangmuseum bestritten Hermann Drews und das Peter-Quartett mit Werken von Strawinski, Hindemith und Jarnach.

Die Heinrich Schütz-Gesellschaft zu Dresden veranstaltete zum 10jährigen Bestehen des Freiwilligen Kirchenchores der Frauenkirche zu Meißen vom 26. März bis 3. April zu Meißen eine Heinrich Schütz-Feier mit der Aufführung einer Reihe Schütz'scher Werke, die ihren Höhepunkt in der Passionsaufführung: Heinrich Schütz „Historia des Leidens und Sterbens unseres Herrn und Heilandes nach dem Ev. St. Matthäus" erreichte.

Die Vorstände des Verbandes der konzertierenden Künstler Deutschlands und des Deutschen Konzertgeberbundes sind in Verhandlungen eingetreten, mit dem Ziele eine möglichst enge Zusammenarbeit zwischen den beiden Organisationen herbeizuführen. Dabei hat sich eine weitgehende Übereinstimmung der beiderseitigen Anschauungen ergeben.

Die diesjährige Generalversammlung des „Verbandes der Direktoren Deutscher Musiklehranstalten E. V." fand am 7. April in Dortmund unter der Leitung des 1. Vorsitzenden, Musikdirektor C. Holtschneider statt. Zu dieser Versammlung hatten sich die Leiter der größten städtischen und privaten Konservatorien und Musikseminare Deutschlands eingefunden. Im Vordergrunde der Verhandlungen standen die Aussprachen über die Auswirkungen der staatlichen Regelung des Privatmusikunterrichts, sowie der staatlichen Privatmusiklehrerprüfung in Preußen und den übrigen deutschen Ländern. Die Versammlung nahm in eingehenden Erörterungen Stellung zu allen künstlerischen und wirtschaftlichen Fragen, die sich aus der heutigen Lage der Musikerziehung ergeben, z. B. Gemeinschaftsunterricht, Volksmusikschule, Urheberrechte, Möglichkeiten zur Förderung der allgemeinen Musikpflege usw. Referenten über die einzelnen Fragen waren: Welker-Mannheim; Adler-Stuttgart; Dr. Mayer-Reinach-Hamburg; Gumprecht-Bonn; Prof. Eickemeyer-Jena; Redakteur Kröning-Köln.

## KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Die Staatliche Akademie der Tonkunst in München veranstaltet im Sommer 1931 in der Zeit vom 25. Juli mit 3. September musikalische Kurse; diese werden gemeinsam mit den Münchener Kursen des Deutschen Musikinstituts für Ausländer in Berlin, Arbeitsgemeinschaft deutscher Hochschulen und Konservatorien, abgehalten. Die Unterrichtskurse finden in den Räumen der Staatl. Akademie der Tonkunst statt und bieten fortgeschrittenen Musikstudierenden die Möglichkeit, ihre Studien zu vertiefen oder zu ergänzen. Zu den Kursen können nur Studierende zugelassen werden, die ihre Studien so weit gefördert haben, daß sie einen erfolgreichen Unterricht bei

einem angesehenen Meister nehmen können. Studierende, die dieses Ziel noch nicht erreicht haben, werden nur als Zuhörer zugelassen.

Es werden folgende Kurse abgehalten: Klavier (Prof. Josef Pembaur), Vorstellungskunst der Oper (Kammersängerin Prof. Anna Bahr-Mildenburg), Alte Kammermusik mit Übungen am Cembalo und am Bechstein--Moorflügel (Prof. August Schmid-Lindner und Li Stadelmann), Vorlesungen von Akademiedirektor Prof. H. W. v. Waltershausen (Das Wesen der deutschen Musik, 4 Vorträge) und Prof. Dr. Richard Gschrey (Musikalische Formenlehre).

Die Kursteilnehmer haben Gelegenheit, an den während dieser Zeit veranstalteten Übungen, Vorlesungen und Vortragsabenden der Akademie (Konzerte von Prof. Pembaur und Prof. Schmid-Lindner, Konzerte mit Kammerorchester des Collegium musicum unter Leitung von Prof. Schmid-Lindner und eine Opernaufführung unter der Spielleitung von Kammersängerin Prof. Bahr-Mildenburg) unentgeltlich teilzunehmen.

Da die Zahl der Kursteilnehmer beschränkt ist, wird um möglichst baldige Anmeldung gebeten. Studierende, die bis zum 15. Mai 1931 nicht angemeldet sind, können nicht mehr aufgenommen werden. Anmeldungen sind zu richten an die Staatl. Akademie der Tonkunst, München, Odeonsplatz 3; durch diese sind auch Prospekte erhältlich.

An Stelle der Musikakademie für Ausländer, deren Kurse bisher nur in Berlin stattfanden, hat sich nun ein „Deutsches Musik-Institut für Ausländer" gebildet, und zwar als Arbeitsgemeinschaft der deutschen Musikschulen und der größten Konservatorien. Die ersten Unterrichtskurse werden im Sommer dieses Jahres in Berlin, Köln, Frankfurt, München, Stuttgart und Potsdam abgehalten werden.

Die Sommerkurse der Schule Hellerau in Laxenburg bei Wien finden zu folgenden Zeiten statt: 4.—30. Mai, 1.—27. Juni, 6. Juli bis 1. August, 3.—29. August. Außerdem finden für einzelne Berufszweige verschiedene Sonderkurse statt, über die durch ausführliche Prospekte Näheres bereitwilligst mitgeteilt wird.

Dr. Felix von Weingartner hält in diesem Jahr wiederum Dirigentenkurse am Baseler Konservatorium ab, von denen der Jahreskursus 1. 10. 31 bis 30. 6. 32 für Anfänger, der Monatskursus Juni 1932 nur für Fortgeschrittene bestimmt ist.

Zum Abschluß des laufenden Studienjahres fanden am Musik-Seminar der Stadt Freiburg neben den üblichen Schülervorspielen drei öffentliche Studien-Abende statt: ein Abend mit Werken von Bach auf 2 Cembali, ein Abend mit dem gesamten Klavierwerk von Arnold Schönberg mit Else C. Kraus (Berlin) und Vortrag von Dr. E. Doflein, sowie ein Abend mit Vorführungen exotischer Musik durch Dr. Erich Katz.

Die 58. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner findet vom 28. September bis 2. Oktober 1931 in Trier statt. Mit dem Vorsitz wurden für die Abteilung Musikgeschichte Prof. Dr. Ludwig Schiedermair und Studienrat Dr. Alfons Warland betraut.

Das Stern'sche Konservatorium in Berlin hat mit Unterstützung der Tobis-Filmgesellschaft seinem Institut eine Tonfilmschule angegliedert. Nach bisherigen mißglückten Versuchen muß man diesem Unternehmen einiges Mißtrauen entgegenbringen.

Vom 19.—22. Mai d. J. findet in Marburg/Lahn eine Musikpädagogische Tagung veranstaltet von der Musikabteilung des Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht statt. Die Tagung wendet sich an Schulmusiklehrer aller Schulgattungen und an Privatmusiklehrer. Als Referenten sind verpflichtet: Studienrat Dr. Bieder „Neue Musik in der Schule", Professor Dr. Burkhardt „Die Behandlung der Musikgeschichte auf der Oberstufe", Oberschulrat Dr. Deiters „Die Aufgaben der Kunsterziehung unserer Zeit", Siegfried Günther „Anfänge der schulmusikalischen Erziehung", Ministerialrat Kestenberg „Vom Wesen der musikalischen Unterweisung", Dr. Reuter „Erziehung zum musikalischen Hören", Studienrat Stoverock „Erfindungsübungen", Professor Zengerle „Praktische Stimmbildung". An den Nachmittagen finden praktische Arbeitsgemeinschaften statt. Die Teilnehmergebühr beträgt RM. 6.—. Anmeldungen sind bis zum 11. Mai an die Musikabteilung des Zentralinstituts zu richten. Gleichzeitig mit der Musikpädagogischen Tagung findet in Marburg/Lahn eine Schulungswoche für blinde Musiklehrer statt, bei der die Herren Hans Fischer, Freund, Siegfried Günther und Otto sprechen werden.

Im Zentral-Institut für Erziehung und Unterricht, Berlin W 35, Potsdamer Straße 120, hält Walther Howard am 6. Mai, abends 8 Uhr einen Vortrag über rationelle Klavier-Erziehung nach seiner Lehre vom Lernen mit praktischen Darstellungen durch Schüler seiner Schüler. Pianisten, Lehrer, Studierende, Eltern und Schüler werden sich dafür interessieren, wie unter anderem durch Howards Grundübungen jeder Schüler vom ersten Stück an sofort alles in allen Tonarten spielen lernt.

Die Musikabteilung des Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht gibt für

das kommende Sommerhalbjahr wieder ein Verzeichnis aller musikpädagogischen Tagungen und Lehrgänge, Singwochen und Freizeiten heraus, die von den verschiedensten privaten und öffentlichen Stellen in ganz Deutschland veranstaltet werden. Es ist gegen Voreinsendung von 15 Pfennig durch das Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht, Berlin W 35, Potsdamerstr. 120 erhältlich.

Professor Issay Barmas, der bekannte Pädagoge und Geiger, der Autor der für jeden Geiger grundlegenden Werke: „Die Lösung des geigentechnischen Problems" (Bote & Bock), „Tonleiter und Doppelgriff Spezialstudien" (Leuckart, Leipzig), veranstaltet in Berlin vom 4. Juli bis 1. August einen Violin-Sonderkursus. Der Aufbau dieses für Geigenlehrer, Solisten, Orchestermitglieder und Fortgeschrittene, die ihre Ferien nützen wollen, so wichtigen Kurses ist aus Prospekten — erhältlich in allen Musikalienhandlungen — zu ersehen. (Siehe Inserat.)

## KIRCHE UND SCHULE.

Die Organistin Frieda Mickel-Suck, Mühlhausen i. Th., veranstaltete einen Vivaldi-Abend.

Der Brukenthalchor, die Hermannstädter Chorknaben (Dgt.: Prof. Frz. Xav. Dreßler), Knabenchor der ev. Hauptkirchen, sind für Mai 1931 zu geistlichen Konzerten in Bukarest verpflichtet worden. Gleichzeitig singen die Chorknaben noch in anderen rumänischen Städten: Ploesti, Pitesti, Câmpina, Rimenik.

Veranstaltungen der Akademie für Kirchen- und Schulmusik. Die Staatliche Akademie für Kirchen- und Schulmusik veranstaltete im Wintersemester eine Reihe von Vortragsabenden. Auf der neuen Kammerorgel gab Prof. Sittard an vier Abenden einen Überblick über das Schaffen J. S. Bachs. Die Orgelklasse Prof. Sittard brachte unter a. Werke von W. von Baußnern, Ph. Jarnach und H. Gal zum Vortrag, die Orgelklasse von Prof. Reimann veranstaltete einen Bachabend, diejenige von Prof. Heitmann zeigte das Schaffen der Frühmeister deutscher Orgelkunst neben Werken von Buxtehude bis Reger. Die Klavierklasse Hans Beltz bot Werke von Scarlatti bis Casella, während die Klavierklasse Prof. Bodky das Volkslied in der Kunstmusik von vier Jahrhunderten zeigte. Unter Mitwirkung des Collegium musicum instrumentale unter Leitung von H. Diener brachte die Klavierklasse Prof. Dahlke Konzerte von Mozart für zwei bezw. drei Klaviere zur Aufführung; am gleichen Abend bot die Gesangsklasse M. Wilhelm Gesänge von Reichardt und Weber. Die Kompositionsklasse Prof. v. Baußnern brachte von Studierenden geschaffene Toccatten, Passacaglien und Fugen für Orgel bzw. Klavier, die Theorie- und Kompositionsklasse R. Hernried unter dem Titel „Vom zwei- zum mehrstimmigen Satz" Inventionen für Klavier, Orgel und Streichinstrumente, 3- bis 6stimmige Madrigale, Motetten und Volksliederbearbeitungen, sowie fugierte Stücke für Orgel, Klavier, Streichquartett und Streichinstrumente. Der Jugendchor der Akademie unter Leitung von Prof. H. Martens veranstaltete in Gemeinschaft mit dem Collegium musicum instrumentale unter Leitung von H. Diener einen Vortragsabend mit Kompositionen zeitgenössischer Komponisten (Hindemith, Marx, Fiebig, Heiß) im Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht und 6 Vespern im Bachsaal mit Werken aus der klassischen Chorliteratur und eine Aufführung von Weills Schuloper „Der Jasager" in der Oper am Platz der Republik.

Prof. Dr. Hermann Dettmer, Hannover, Organist an der Stadthalle und der Pauluskirche, wählte für die 26. Orgelstunde das als „dritten Teil der Klavierübung" bezeichnete Werk Bachs zur Wiedergabe und fand damit laut vorliegenden Pressestimmen dank seiner künstlerischen Meisterschaft ein ungewöhnliches Aufsehen.

Erfreulicher Weise mehren sich die starken Auswirkungen, die von tüchtigen Organisten unserer Zeit in sogenannten „Abendmusiken" oder „Musikalischen Feierstunden" ausgehen. Neben die verschiedentlich früher hier schon angezeigten Organisten stellt sich nun der junge Adolf Schütz, Organist der Gustav Adolf-Kirchengemeinde mit seinen Abendmusiken an der Lützower Kirche zu Charlottenburg. In seinen Programmen, die durchweg wertvolle Werke anzeigen, und ein in sich abgerundetes Einheitsbild darstellen, kommen u. a. zur Aufführung: Adolf Friedrich Hesse, Felix Mendelsohn-Bartholdy, Franz Liszt, Julius Reubke, Ludwig Thiele, Josef Rheinberger, Friedrich Gernsheim, Alexander Guilmant und Georg Schumann. — Auch der Musikdirektor Hans Knörlein, Organist an der Marienkirche zu Landau (Pfalz) brachte wiederholt solch Geistliche Abendmusiken mit Werken von J. S. Bach, J. Späth, Peter Cornelius, Max Reger und A. Landmann. — In der kathol. Stadtpfarrkirche zu Kulmbach kam unter der Leitung von Chorregent J. F. Leven-Kulmbach eine gute Aufführung von Mozarts „Requiem" zu Gehör.

## PERSÖNLICHES

Professor Georg Kulenkampff, der bereits früher an der Staatlichen akademischen Hochschule für Musik gewirkt hat, wurde als Nachfolger von Prof. Josef Wolfsthal an die Hochschule für Musik berufen.

Der Bremer Intendant des Stadttheaters Guſtav Burchard tritt nach der kürzlich ſtattgefundenen Feier des 50jährigen Bühnenjubiläums in den Ruheſtand.

Intendant Dr. Kurt Singer hat dem Verwaltungsrat der Städtiſchen Oper Berlin erklärt, daß er auf eine Wahl zum Intendanten verzichte, weil die Wahl infolge Unſchlüſſigkeit des Aufſichtsrates mehrfach vertagt und die Entſcheidung immer wieder hinausgeſchoben wurde.

Der Wiener Kapellmeiſter Paul Stecker, der auch in Saarbrücken tätig war, wurde von der Direktion des Grand Théatre in Bordeaux für die Leitung einiger zu Oſtern ſtattfindender Aufführungen von Wagners „Parſifal" verpflichtet.

Der Theaterausſchuß der Stadt Chemnitz beſchloß die Penſionierung des ſtädtiſchen Generalmuſikdirektors Oskar Malata.

Robert Teichmüller, der bekannte Leipziger Klavierpädagoge, beginnt nach Oſtern ſeine Berliner Lehrtätigkeit an der Zweiganſtalt Kaiſerallee des Sternſchen Konſervatoriums.

Werner Ladwig, bisher Generalmuſikdirektor der Königsberger Oper, iſt ab nächſter Spielzeit als Nachfolger Kaehlers nach Schwerin berufen worden.

Kapellmeiſter Paul Breiſach war vom Intendanten Hofmüller zur muſikaliſchen Leitung mehrerer Werke beim diesjährigen deutſchen Operngaſtſpiel im Teatro Colon in Buenos-Aires (Mai bis September) eingeladen. Breiſach hat mit Rückſicht auf ſeine Verpflichtungen an der Städtiſchen Oper in Berlin das Angebot nicht angenommen.

Richard Strauß wird, wie aus Wien gemeldet wird, ſeinen abgelaufenen Fünfjahreskontrakt, nach dem er an hundert Abenden in der Wiener Staatsoper als Entgelt für die ihm geſtiftete Villa in Belvedere zu dirigieren hatte, nicht mehr erneuern. Der Komponiſt, der ſich augenblicklich in Garmiſch aufhält, will keine längeren Bindungen mehr für die Zukunft eingehen und in Wien, genau wie in anderen Städten, nur noch als Gaſtdirigent erſcheinen.

Der bekannte Theoretiker und Komponiſt Ernſt Schauß kann auf eine 25jährige Lehrtätigkeit am Sternſchen Konſervatorium zu Berlin zurückblicken.

Die Generalintendanz der Berliner Staatstheater teilt mit: „Die Verhandlungen zwiſchen Bruno Walter und Generalintendant Tietjen mit dem Ziele, den Dirigenten für eine gaſtierende Tätigkeit an der Lindenoper zu gewinnen, haben zu dem Reſultat geführt, daß Bruno Walter die Neueinſtudierung von Webers „Oberon" für Anfang Oktober übernommen hat, mit einer Reihe von Wiederholungen. Eine weitere Neueinſtudierung kann wegen der vielfachen anderweitigen Verpflichtungen Bruno Walters im Laufe des Winters nicht in Frage kommen."

Oscar Fritz Schuh, der Opernregiſſeur des Reußiſchen Theaters in Gera, wurde in gleicher Eigenſchaft an das Deutſche Theater in Prag verpflichtet.

Bernhard Kaun, der Sohn des bekannten Komponiſten, iſt unter ausgezeichneten Bedingungen nach Hollywood, Kalifornien, engagiert worden. — Er hat die Reiſe bereits angetreten. — Traurig, daß unſere befähigten jungen Deutſchen ihre Exiſtenz — im Ausland ſuchen müſſen.

Zu dem kürzlich gemeldeten Rücktritt Profeſſor H. K. Schmids von der Leitung des Augsburger ſtädt. Konſervatoriums erfahren wir noch, daß die Gründe ſeines Rücktrittes darin zu ſuchen ſind, daß die ihm vertragsmäßig zugeſprochenen Erwartungen nicht erfüllt wurden. Prof. H. K. Schmid verließ ſeinerzeit im Jahre 1924 Karlsruhe, da ihm der Vertrag mit der Stadt Augsburg weite Wirkungsmöglichkeiten (inſonderheit für Kammermuſik, Symphoniekonzerte) zuſagte. Die Gründung des ſtädt. Konſervatoriums zu Augsburg und deſſen Ausbau trotz ſchwierigſter Umſtände iſt ſein Werk. Hingegen blieb die Möglichkeit zur Erfüllung der übrigen im Vertrag geſtellten Aufgaben gänzlich aus.

Kurt Doebler, der bedeutende Chorkomponiſt, wurde als Lehrer für Theorie und kath. Kirchenmuſik an die Staatl. Akademie für Kirchen- und Schulmuſik berufen.

### *Geburtstage.*

Der Komponiſt E. N. von Reznicek wird am 4. Mai ſiebzig Jahre alt. Wir verweiſen auf das Reznicek-Sonderheft der ZFM. (Heft VII, 1930).

Der fruchtbare Komponiſt Erik Meyer-Helmund wurde am 25. April 70 Jahre alt. Er ſchrieb außer dem „Ballgeflüſter" auch noch Opern und Operetten.

Leo Blech erlebte am 21. April ſeinen ſechzigſten Geburtstag. Er war urſprünglich Kaufmann, wurde Schüler von Bargiel, Rudorff und Humperdinck und ſchlug eine recht abenteuerliche Theaterlaufbahn als Opernkapellmeiſter ein, die über Aachen, Prag, Wien, Stockholm u. a. nach Berlin führte. Er iſt — was wenig bekannt iſt — an der Linden-Oper Berlin der einzige Kgl. GMD. mit verliehenem Titel unter den Vorausſetzungen der Vorkriegszeit. Blechs kompoſitoriſche Stärke liegt auf dem Gebiet der leichten Muſe, in der komiſchen Oper und Operette. Sein „Verſiegelt" wird in der Geſchichte der komiſchen Oper ſtets ſeinen Platz erhalten. Als Dirigent erfreut er ſich na-

mentlich als Interpret Richard Wagners eines ausgezeichneten Rufes. Dr. F. St.

Der holländische Dirigent Willem Mengelberg beging seinen 60. Geburtstag. Mengelberg entstammt einer deutschen Familie, ist selbst aber in Utrecht geboren. Seine musikalische Ausbildung hat er im wesentlichen auf dem Kölner Konservatorium bei Wüllner, Seiß und Jensen erhalten. Schon als Zwanzigjähriger wirkte er in Luzern als Dirigent, übernahm nach vier Jahren die Leitung des „Conzertgebouw-Orchester" in Amsterdam und dann auch die des Chorvereins „Toonkunst" daselbst. Von 1907 bis 1920 war er auch Dirigent der Museumskonzerte in Frankfurt a. Main und wirkte daneben viel als Gastdirigent im Ausland, in Moskau, Petersburg, Rom und Neapel. Seit 1921 leitet er neben seiner Amsterdamer Tätigkeit noch das Newyorker „National Symphony-Orchestra".

Der verdienstvolle ehemalige Berliner Opernsänger Ludwig Mantler wurde 70 Jahre alt.

Der in Heidelberg lebende Bühnendichter und Komponist Dr. Emil Alfred Herrmann wurde am 17. März 60 Jahre alt. Seine vor etwa zwei Jahrzehnten entstandenen Märchenspiele „Der gestiefelte Kater", „Schneewittchen" und „Rotkäppchen" werden noch heute gern gespielt.

### *Todesfälle.*

† am 29. März Hofrat Gottfried Mahling, der frühere Intendant des Landestheaters Coburg. Er wurde 1867 in Prag geboren, wo er die deutsche Handelsakademie absolvierte, da er ursprünglich Kaufmann werden wollte. Schon als 21jähriger beginnt er seine Bühnenlaufbahn in Zürich. Im gleichen Jahre noch wurde er als erster lyrischer Tenor an das damalige Coburg-Gothaische Hoftheater engagiert. Herzog Ernst II. ließ ihn durch den italienischen Heldentenor der Mailänder Scala Felice Mancio weiter ausbilden. Er hat dann später ein Repertoire von über 200 gesungenen Partien beherrscht. 1894 wurde er Opernregisseur und 1920 wurde er Intendant. 1928 trat er in den Ruhestand. Mit Felix Mottl verband ihn innige Freundschaft. —r.

† der russische Komponist, Pianist, Dirigent und Musiklehrer Felix Blumenfeld im Alter von 68 Jahren in Moskau. Blumenfeld war ein Schüler Rimsky-Korsakows.

† in Düsseldorf im fast vollendeten 75. Lebensjahre die einst sehr gefeierte Sängerin Maria Craemer-Schlegers.

† Kammersänger Erik Schmedes, ein Wagnersänger von internationalem Ruf, im Alter von 62 Jahren in Wien. Erik Schmedes ist ein geborener Däne (27. August 1868 zu Gyentofte bei Kopenhagen), studierte in Berlin, Dresden, Wien und Paris, wurde 1891 an das frühere Wiesbadener Hoftheater, 1894 an das Nürnberger Stadttheater, 1896 an die Dresdner Hofoper engagiert. Seit 1898 war Schmedes Mitglied der Wiener Hofoper; drei Jahre später wurde er Kammersänger, nachdem er vom lyrischen Tenor zum Heldentenor hinübergewechselt war. Erik Schmedes sang auch mehrmals in den Bayreuther Festspielen.

† an einem Herzschlag der im Wiesbadener Musikleben angesehene Kapellmeister und Musikschriftsteller Wilhelm Lange. Unter Schuch war der Verstorbene an der Dresdener Hofoper tätig. Er leitete in Dresden auch das Belvedere-Orchester und vor einigen Jahren das Kur-Orchester in Kreuznach.

† in Leipzig im 72. Lebensjahre der Kirchenmusikdirektor an der Leipziger Johanniskirche Professor Bruno Röthig. Im evangelischen Deutschland bekannt gemacht hat sich Professor Röthig als Leiter und Tenorist des Leipziger Quartetts für Kirchengesang, das durch Jahrzehnte in ungezählten deutschen Städten durch seine uneigennützig veranstalteten Konzerte den verschiedensten geistlichen Wohlfahrtszwecken diente. Eine ausgezeichnet praktische Sammlung von ihm bearbeiteter kirchlicher Chormusik gab Röthig noch vor kurzem heraus. Bruno Röthig war geboren am 7. Oktober 1859 zu Ebersbach in Sachsen und studierte am Leipziger Konservatorium: zum weitberufenen Kenner und Bearbeiter alter Kirchenmusik hat er sich selbst durch unermüdliche Arbeit herangebildet. Am 1. Januar 1929 konnte er noch das 40-jährige Kantoren-Jubiläum als Leiter des von ihm gegründeten Johannis-Kirchenchors feiern.

† Im Alter von 82 Jahren in Karlsruhe der frühere Intendant des Frankfurter Opernhauses Paul Jensen. Jensen stammte aus Königsberg. Sein Vater war dort Gesanglehrer. Er errang sich zunächst als Bariton an der Dresdener Hofoper einen Namen. 1900 übernahm er als Nachfolger von Emil Claar die Leitung des Frankfurter Opernhauses. Er gab in den elf Jahren seiner Frankfurter Intendantentätigkeit ziemlich viel moderne Opern, besonders Opern von Richard Strauß. 1911 übernahm Claar interimistisch noch einmal die Leitung der Oper.

† in Florenz der ausgezeichnete Pianist Prof. Ernesto Consolo im Alter von 66 Jahren. Consolo, einer der anerkanntesten Meister des Klavieres in der Gegenwart, gehörte in der Vorkriegszeit zu den häufigsten und beliebtesten Gästen des deutschen Konzertpodiums. Er war als Sohn italienischer Eltern in London geboren, erhielt in Rom unter der Führung G. Sgambatis eine vortreffliche Ausbildung und unternahm frühzei-

tig ausgedehnte Konzertreisen in Europa und Amerika. 1906—1909 wirkte er am Musical College in Chicago, 1910—1913 am Institute of Musical Art in New York, später in Genf und bis jetzt als Leiter der Klavierklasse am Konservatorium Cherubini in Florenz. f.r.

† in Tivoli bei Rom der Musikhistoriker Prof. Giuseppe Radiciotti im Alter von 73 Jahren. Seine kürzlich vollendete Monumentalbiographie Giacchino Rossinis, das Leben G. B. Pergolesis und zahlreiche Spezialuntersuchungen stellten ihn in die vorderste Reihe der italienischen Musikforscher. f.r.

† in Paris im Alter von 68 Jahren der bekannte Komponist Paul Vidal, ehemaliger Kapellmeister der Großen Oper, Professor am Pariser Konservatorium und Autor des erfolgreichen Balletts „La Maladetta".

† innerhalb von drei Tagen der achtundzwanzigjährige Pianist Günther Rathke an den Folgen einer Blinddarmoperation. Rathke ist als Zwanzigjähriger bereits vom Schüler des Sternschen Konservatoriums, wo er bei Fritz Maßbach studierte, zum Lehrer avanciert. Dem Verstorbenen wird eine außergewöhnliche pädagogische Begabung und ein umfassendes musikalisches Wissen nachgerühmt, das sich nicht an den täglichen Aufgaben genügen ließ.

† im Altersheim des österreichischen Bühnenvereins die 96jährige Sängerin Minna Eckert-Storch. Sie war die Tochter des berühmten Chorkomponisten Storch. Vor vielen Jahren war sie in Deutschland als Koloratursoubrette und Operettensängerin sehr bekannt.

† an Bord des Dampfers „Präsident Harding" wenige Stunden vor ihrer Ankunft in Plymouth plötzlich die deutsche Opernsängerin Emily Frick.

## BÜHNE.

Bei der am 31. März im Stadttheater zu Koblenz stattgehabten Festaufführung (Leitung: stellvertr. Intendant Th. Haerten) zum Gedächtnis an die 250. Wiederkehr des Todestages Calderons hatte zu dem aufgeführten Trauerspiel „Der standhafte Prinz" Kaspar Roeseling, der Inhaber des Beethovenpreises 1930, eine begleitende Instrumental- und Vokalmusik komponiert, die er als Dirigent selbst leitete. Dr. B.

Am 23. April gelangt in den Städtischen Bühnen Hannover (Operndirektor Rud. Krasselt) Walter Braunfels' „Galathea" zur Erstaufführung (Musikalische Leitung: Rud. Krasselt). Anschließend werden die beiden Ballette „Karussellfahrt" von Friedrich Wilckens und „Der Badeexpreß" von Darius Milhaud mit dem inzwischen aus Amerika zurückgekehrten Tänzerpaar Georgi-Kreutzberg wiederholt.

Die Uraufführung von Paul Graeners „Friedemann Bach" wurde wegen des Fortfalls der Berliner Festspiele und zugleich als Vorfeier zu Graeners 60. Geburtstag von der Städtischen Oper, Berlin, auf Oktober d. J. verschoben. Im gleichen Monat bringt das Landestheater in Allenstein das Werk zur ostpreußischen Uraufführung.

Die Uraufführung von Hugo Röhr's Neubearbeitung der „Italienerin in Algier" von Rossini wurde vom Stadttheater Freiburg (Breisgau) für den 29. April d J. festgesetzt.

Die reichsdeutsche Erstaufführung von Mozarts „Idomeneo" in der Neugestaltung von Richard Strauß und Lothar Wallerstein (die an der Wiener Staatsoper unter Leitung von Strauß am 16. April d. J. uraufgeführt wurde) findet Ende April d. J. am Stadttheater Magdeburg statt. Anschließend daran gelangt das Werk als Festoper beim Deutschen Tonkünstlerfest in Bremen und im Rahmen eines Mozart-Zyklus am Nationaltheater in Mannheim zur Aufführung.

Das Stadttheater zu Augsburg brachte eine Neueinstudierung von Ludwig von Franckensteins „Li-Tai-Pe" und Webers „Freischütz" (Dirigent: Hans Pfitzner).

Die Berliner Linden-Oper bereitet die Balletts „Train Bleu" von Milhaud und „The Planets" von Holst vor mit Yvonne Georgi und Harald Kreutzberg in den Hauptrollen.

Im bayerischen Kultusetat ist der Zuschuß für die bayerischen Staatstheater wieder auf 2,3 Millionen Mark festgesetzt. Die Staatszuschüsse für die Provinztheater sind von 60 000 auf 80 000 Mk. erhöht worden. Auf eine Kritik aus Abgeordnetenkreisen hin gegen die Bevorzugung der Landeshauptstadt gegenüber der Provinz verwies die Regierung darauf, daß für die pfälzischen Theater 100 000 Mk. und für das Koburger Landestheater 350 000 Mk. ausgewiesen seien.

Im Theater der Stadt Münster wurde durch Aushang bekannt gegeben, daß die Oper in der nächsten Spielzeit nicht fortgesetzt wird. Infolgedessen haben sich die Opernkräfte und der Opernchor als entlassen zu betrachten.

Die kritische Lage des Reußischen Theaters in Gera hat als einzigen Ausweg den Vorschlag entstehen lassen, die Oper abzubauen, um damit rund 90 000 Mk. einzusparen. Der Verein der Freunde des Reußischens Theaters erläßt eine Erklärung, worin darauf aufmerksam gemacht wird, daß damit zugleich auch die Veranstaltung von Sinfonie-Konzerten in Frage gestellt würde. In dem Abbau der Oper und der Reußischen Kapelle erblickt der Verein den Anfang eines allmählichen Absterbens des Reußischen Theaters überhaupt.

Mitteilungen der Berliner Staatsoper. Mit Ende der jetzigen Spielzeit werden die beiden Operndirektionen aufgehoben. Mit Beginn der neuen Spielzeit übernimmt Generalintendant Tietjen die unmittelbare Leitung der Oper Unter den Linden. Zu ſeiner Entlaſtung tritt Dr. Kapp, unter Beibehaltung ſeiner Tätigkeit als Dramaturg, in die Opernleitung ein. Profeſſor Hörth bleibt als leitender Oberregiſſeur im Verbande der Staatsoper. — Generalintendant Tietjen hat Hans Pfitzners Oper „Das Herz" zur Uraufführung erworben. GMD. Wilhelm Furtwängler wird als Gaſt die auf den 12. November angeſetzte Première leiten. — Es iſt in Verhandlungen zwiſchen Generalintendant Tietjen mit Prof. Bruno Walter gelungen, dieſen für eine gaſtierende Tätigkeit an der Staatsoper zu gewinnen. Er wird Mitte Oktober eine Neueinſtudierung von C. M. von Webers „Oberon" und mehrere Wiederholungen dirigieren. — Für die erſte Hälfte der nächſten Spielzeit iſt folgender Arbeitsplan in Ausſicht genommen:

Mitte September: Erſtaufführung von Max Schillings' „Der Pfeifertag". Dirigent: Kleiber, Regie: Hörth.
Ende September: Neueinſtudierung von Mozarts „Cosi fan tutte". Dirigent: Blech, Regie: Hörth.
Mitte Oktober: Neuinſzenierung von Webers „Oberon". Dirigent: Bruno Walter, Regie: Hörth.
12. November: Uraufführung von Hans Pfitzners „Das Herz". Dirigent: Wilhelm Furtwängler.
Ende November: Neuinſzenierung von Wagners „Triſtan". Dirigent: Otto Klemperer.
Dezember Erſtaufführung von Verdis „Die ſizilianiſche Veſper".
Silveſter: Erſtaufführung einer Operette.

Die jetzige Spielzeit ſchließt Sonntag, den 5. Juli. Erſte Aufführung nach den Ferien: Sonnabend, den 22. Auguſt.

Im Duisburger Haus der Vereinigten Stadttheater Duisburg-Bochum gelangte die Oper von Roſſini „Angelina" zur Erſtaufführung. Dirigent: Wilhelm Grümmer; Spielleiter: Dr. Alexander Schum. — Bühnenbild: Johannes Schröder.

Die Spielzeit der Oper in Mannheim ſchließt mit einer Mozartwoche, die ſich aus der Erſtaufführung des „Idomeneo" in der neuen Bearbeitung von Richard Strauß, ferner der Neuinſzenierung der „Entführung aus dem Serail" und der Wiederaufnahme von „Figaros Hochzeit", „Cosi fan tutte" und „Zauberflöte" zuſammenſetzen wird.

Der ſtädtiſche Haushaltsausſchuß in Halle hat beſchloſſen, beim dortigen Stadttheater von 1932 ab auch die Stelle des Generalmuſikdirektors, die bisher mit 15 000 Mk. Gehalt ausgeſtattet, einzuſparen.

## KONZERTPODIUM.

Das Leipziger Gewandhaus-Orcheſter bereitet eine Auslandsreiſe unter Bruno Walter vor, die am 28. Mai beginnt und die Städte Köln, den Haag, Brüſſel, Paris, Zürich und Stuttgart umfaßt.

Hugo Kauns Ouvertüre „Juventuti et patriae" hat nun auch in Aachen unter Generalmuſikdirektor Prof. Dr. Peter Raabe eine begeiſterte Aufnahme gefunden. Damit hat ſich das Werk in kurzer Zeit die elfte Stadt erobert.

Hugo Kauns Männerchorwerk „Vom deutſchen Rhein" hatte im erſten Jahre ſeit der Uraufführung durch den Berliner Lehrergeſangverein unter Prof. Hugo Rüdel in 46 Städten ca. 70 Aufführungen zu verzeichnen.

Händels 112. Pſalm für Sopranſolo, Chor und Orcheſter gelangte kürzlich in Köln unter Abendroth, in Stuttgart unter Edwin Fiſcher und in Wuppertal-Barmen unter Kapellmeiſter Grote zur Aufführung. Dieſes geniale Jugendwerk aus Händels italieniſcher Zeit iſt erſt ſeit kurzem wieder durch eine Neuausgabe Fritz Steins (Edition Peters) der Allgemeinheit zugängig.

Wetzlers ſymphoniſche Legende „Aſſiſi" iſt nun auch im Leipziger Gewandhaus unter Bruno Walter zur erfolgreichen Erſtaufführung gelangt. Weitere Aufführungen fanden u. a. in Köln, Saarbrücken und Dortmund ſtatt.

Valentin Ludwig-Berlin ſang eine größere Reihe von Manuſkriptliedern des Berliner Komponiſten Fritz Fuhrmeiſter, eines der letzten Schüler Franz Liſzts in Weimar, erſtmalig und erſang dieſen friſchen, zündenden Tempogeſängen einen ſelten warmen Erfolg. Der Komponiſt, ein hervorragender Meiſter auf dem Klavier, begleitete ſelbſt in bedeutſam ausgeſtaltender Weiſe und wurde ſehr gefeiert.

Zum erſten Male gelangte Bachs „Matthäus-Paſſion" in Jever (Oldenburg) zur Aufführung, unter Leitung von Georg Kugler. Beteiligt waren der „Singverein" und das Oldenburgiſche Landesorcheſter. Ein kühnes Unternehmen, dem laut vorliegenden Preſſeſtimmen ein voller Erfolg beſchieden war unter eifrigſter Anteilnahme der Bevölkerung weiteſtgelegener Ortſchaften.

Im letzten volkstümlichen Sinfoniekonzert des ſtädt. Orcheſters Saalfeld (Leitung Muſikdirektor Carl Fiſcher) gelangt außer dem Gaſteiner ſinfoniſchen Walzer von Kurt Kern-Leipzig, noch die große „Carneval-Ouvertüre" von Theo Rüdiger Leipzig-Weimar für Streichorcheſter zur Uraufführung.

Konzertmusik von Karl Hasse. Von Karl Hasse wurde in einer Abendmusik des „Collegium musicum" der Universität Berlin unter Leitung von Prof. Dr. Arnold Schering die Serenade op. 5 für Streichorchester zur Aufführung gebracht. — In Münster i. W. kam Karl Hasses Orchesterwerk „Variationen über das Lied Prinz Eugen" op. 17 unter Generalmusikdirektor v. Alpenburg zu Gehör. Die glanzvolle Wiedergabe wurde mit spontanem, langanhaltendem Beifall aufgenommen. — In Leipzig dirigierte Karl Hasse im Konzert des Universitätskirchenchors seine „Reformationskantate" op. 40 und spielte aus dem Manuskript sein „Vorspiel und Fuge für Orgel" in f-moll op. 34 Nr. 3. — Im Süddeutschen Rundfunk (Stuttgart) kam Hasses „Musik für Streichtrio" op. 46 (12 Stücke) zur Uraufführung. — Der Tübinger Stiftskirchenchor führte als Erstaufführung Hasses Motette „Siehe um Trost" aus op. 39 auf.

Das Genzel-Quartett (Leipzig) kehrte von einer erfolgreichen Konzert-Tournee zurück, die durch Spanien und Portugal führte und zu fünfzehn Konzerten Veranlassung gab.

Die Altistin Rose Koppe (Berlin), eine Schülerin Prof. Grenzebachs, hob in einem Kompositionsabend Reinhold Zimmermanns (Aachen) sieben Lieder für Alt mit großem Erfolg aus der Taufe. Besondere Anerkennung fand die tiefe Vergeistigung der Darbietung der Künstlerin.

Das neue „Klavierkonzert" von Karl Marx hatte bei der Duisburger Uraufführung, die mit Edwin Fischer unter Leitung von Eugen Jochum stattfand, einen ungewöhnlichen Erfolg.

Das Wendling-Quartett hatte in Zürich, Bern, Basel und Osnabrück mit dem Streichquartett in a moll op. 37 von Karl Bleyle einen großen Erfolg zu verzeichnen. Die Presse spricht sich über dieses Werk mit Worten hohen Lobes aus; ebenso fand es bei den zahlreichen Zuhörern ungeteilten Beifall.

Von Reinhold Zimmermann (Aachen) wurde im Städtischen Konzerthause unter des Komponisten Leitung und Begleitung eine Auswahl aus seinem Schaffen — Lieder für Sopran und Alt und Chöre — zur erfolgreichen Auf- bzw. Uraufführung gebracht.

Von Heinz Bongartz wurden durch die Konzertsängerin Lotte Jacobi neue Lieder mit großem Erfolg in Meiningen uraufgeführt.

Paula Kielmann, die verheißungsvolle Sopranistin, eine Meisterschülerin Valentin Ludwigs-Berlin, bringt demnächst neue Liedmanuskripte von Fritz Fuhrmeister und Arno Liebau zur Erst- und Uraufführung.

Der Basler Tenor Joseph Cron sang vor Ostern den Evangelisten der Johannes und Matthäuspassion in Mainz, Göppingen, Arnhem und Utrecht und fand für seine ausgezeichnete Interpretation der schwierigen Partie überall wärmste Anerkennung.

Marta Linz wird mit Max Nahrath an ihrem Berliner Violinabend am 30. April u. a. ein Duo von dem Budapester Komponisten Georg Kosa als Erstaufführung aus dem Manuskript spielen.

Hedwig Faßbaender (Violine), Solistin auch des Deutschen Tonkünstler-Festes in Bremen Mai 1931, errang mit ihrem Gatten, Kapellmeister Dr. Hanns Rohr als Pianisten (Das „Faßbaender-Rohr Duo") und ihrem Bruder, dem Cellisten Ludwig Faßbaender (Das „Faßbaender-Rohr Trio") in monatelangen wiederholten Tourneen als Gäste der ersten kulturellen Vereine dieser Länder, in Österreich, Holland, besonders aber in Italien und Spanien einen großen, von der dortigen Presse mit „international" bezeichneten Namen. Neuerdings leben auch die von Berlin (Philharmoniker) und München (Mitglieder des Bayer. Staatsorchesters) her bekannten Kammerorchester-Konzerte des Künstlerpaares wieder auf und werden 31/32 auch in Italien projektiert. Das Letzte mit dem Städtischen Orchester Bremen fand am 5. März im Rahmen der Veranstaltungen des Bremer „Künstlervereins" im großen Saal der „Glocke" statt und fand mit 4 Violin-Konzerten von Vivaldi bis Mozart eine begeisterte Aufnahme.

Der verdienstvolle Leiter der Mannheimer Liedertafel, Ulrich Herzog, der sich erfolgreich für das Schaffen unserer lebenden Komponisten einsetzt, brachte Anfang März einen Joseph Haas-Abend mit den Ur- und Erstaufführungen folgender Werke: op. 71, „Schelmenlieder" für einstimmigen Kinderchor mit Klavier, op 72 „Deutsche Vesper" für fünfstimmigen gemischten Chor a cappella, op. 73 Nr. 1, „Des Lebens Sonnenschein", Rondos für dreistimmigen Frauenchor mit Klavier, op. 79, Zwei geistliche Motetten für vierstimmigen Männerchor a cappella, op. 82, Nr. 1 „Es werde Licht" und „Licht, du erleuchtende Kraft" für sechsstimmigen Doppelchor a cappella, welch beide letzteren der Mannheimer Liedertafel gewidmet sind.

Der junge Münchener Pianist Fritz Hübsch spielte kürzlich im 1. Vortragsabend der Akademie der Tonkunst zu München das Es-dur-Klavierkonzert von Mozart und Ende März in Regensburg die 32 Variationen von Beethoven und Walzer von Brahms mit gutem Erfolg.

Das Rustquartett (Hannover), die Herren Ludwig Rust, Heinz Zembsch, Hans Schramm, Hugo Fock, brachten in Verbindung mit dem Sänger Paul Guemmer, Pianisten Paul Lampe und Solokontrabassisten Horst Stoehr Mozarts Arie „Bei diesem schönen Händchen" mit obligatem Kontrabaß, das Klavierquintett op. 26 von Fritz

von Bose (Leipzig) und vier Lieder für Bariton mit Begleitung von Streichinstrumenten von Richard Tronnier (Hannover) zu erfolgreicher Erst- bzw. Uraufführung.

Der Regensburger Damengesangverein (Leitung: Richard L'Arronge) brachte in seinem Konzert am 21. März die Erstaufführung von Julius Weismanns „Wanderlieder" für Männerchor mit Klavierzwischenspielen (am Klavier Fritz Hübsch).

Als ersten ausschließlich Karl Marx gewidmeten Abend brachte der Kaufmännische Verein Regensburg in der Reihe der dieswinterlichen „Regensburger Kulturabende" einen „Karl Marx-Abend" mit der Ur-Aufführung seines op. 12 Motette für zwei Chöre a cappella nach Sprüchen aus dem Cherubinischen Wandersmann des Angelus Silesius und Erst-Aufführung von op. 13 Vier Lieder nach alten Texten für gemischten Chor a cappella, op. 14 kl. Kammerkantate „Die unendliche Woge" von Klabund für Tenor, Bratsche und Violoncello und op. 15 Motette „Leben begehren ist der Welt Trost allein" für vierstimmigen gemischten Chor a cappella.

Der „Eichendorff-Zyklus" Opus 16 für Männerchor, Horn, Orgel und Posaunen von Franz Philipp wurde nach erfolgreichen Aufführungen in Frankfurt a M., Dortmund, Magdeburg, Basel, Königsberg, Bremerhaven nun auch in Heidelberg und Stuttgart (unter Leitung von Generalmusikdirektor Prof. Leonhardt) zur Erstaufführung gebracht.

Durch das Brandmann-Quartett in Wien wurde ein Klavierquintett des Nürnberger Komponisten Hans Weiß, Lehrer am Städt. Konservatorium, mit großem Erfolg uraufgeführt.

Das in Westdeutschland bestens bekannte Göhre-Wasowicz-Trio, Münster (Klavier, Violine, Violoncell) widmet sich neuerdings auch der Pflege vorklassischer Kammermusik auf Originalinstrumenten (Cembalo - Neupert, Viola d'amore, Viola da Gamba) und wird am Anfang der kommenden Konzertsaison mit Originalwerken von Buxtehude, Bach, Händel, Abel, Ariosti, Leclair u. a. in Münster/W. konzertieren.

Am Sonntag, den 15. März 1931 veranstaltete der Badische Kammerchor unter Leitung von Hochschuldirektor Franz Philipp eine kirchenmusikalische Andacht in der Herz-Jesu-Kirche zu Pforzheim und brachte hierbei achtstimmige a cappella-Werke von Anton Bruckner, J. N. David, J. Pizzetti, die Folge von a-cappella-Chören „Unserer lieben Frau" und das achtstimmige „Tantum ergo" von Franz Philipp in geradezu unübertrefflicher Weise zur Aufführung. In den auf der Orgel mit genialer Diktion gestalteten verbindenden Zwischenspielen bewies Franz Philipp erneut seine Meisterschaft.

Walter Gieseking brachte in seinem Londoner Klavierabend (Wigmore Hall) u. a. Walter Niemanns „Gartenmusik" in 3 Sätzen nach Worten aus einem Märchen von Oscar Wilde op. 117 mit großem Erfolg zur englischen Erstaufführung.

## DER SCHAFFENDE KÜNSTLER.

Julius Gatter hat soeben ein dreistimmiges Männerchorwerk mit Sopransolo und kleinem Orchester vollendet, unter dem Titel „Das Hohelied", nach Worten von Christian Morgenstern. Da der Komponist in diesem Jahre seinen 50. Geburtstag feiert, dürfte das Werk, das im Verlag Ernst Eulenburg, Leipzig, erscheinen wird, besonders interessieren.

Von Kurt v. Wolfurt, dem bekannten Komponisten der „Tripelfuge", liegen zwei neue Werke vor, deren eines, der „Landsknechtschoral" (für Männerchor und 6 Bläser oder Orgel) Ende März d. J. durch den Dresdner Lehrergesangverein unter Fritz Busch zur erfolgreichen Uraufführung kam, während das zweite „Concerto grosso" für kleines Orchester, am 15. Mai d. J. unter Generalmusikdirektor Wendel im Rahmen des Deutschen Tonkünstlerfestes in Bremen zur Uraufführung gelangt.

Der junge Schweizer Komponist Albert Moeschinger, dessen vierstimmiger Chor a cappella „Gottes Pfad ist uns geweitet" gelegentlich des diesjährigen Deutschen Tonkünstlerfestes zu Bremen zur Aufführung gelangt, wird auch beim 32. Schweizer. Tonkünstlerfeste vom 1.—4. Mai in Solothurn mit seinem op. 18 Konzert Nr. 1 für Klavier und Kammerorchester zu Gehör kommen.

Nino Neidhardt hat die Dichtung und Komposition einer dreiaktigen, abendfüllenden Oper „Drei Nächte" vollendet. Die fantastische Handlung schildert den Menschen ohne Herz und seine Wandlung zu einem neuen Leben.

„Der Gondoliere des Dogen" nennt E. N. von Reznicek eine neue einaktige Oper, an deren Fertigstellung er jetzt arbeitet. Das Textbuch stammt von Paul Knudsen, dem Textdichter von Rezniceks „Spiel oder Ernst".

Unter dem Titel „Turksib" wird in nächster Zeit ein Opernwerk von Bert Brecht und Hans Eisler herauskommen. Das Werk entlehnt seine Motive dem großen im Vorjahre vollendeten Bau der türkisch-sibirischen Eisenbahnlinie.

Paul Hindemith arbeitet an einem Chorwerk, zu dem Gottfried Benn den Text geschrieben hat. Die Partitur, deren erster Teil bereits vorliegt, soll im Herbst vollendet sein.

Wolfgang Fortner hat im Auftrage des Senates der Universität Heidelberg eine Kantate für gemischten Chor und Orchester auf den Goetheschen Text „Grenzen der Menschheit" komponiert.

Das Werk — ein eindrucksvoller Beweis der inneren Verbundenheit des Ausdruckswillens der jungen Generation, mit dem Ethos und der Sprache Goethes — wird gelegentlich der feierlichen Einweihung des neuen Heidelberger Universitätsgebäudes am 9. Juni uraufgeführt.

Hugo Herrmann arbeitet an einer kleinen Schuloper „Der Rekord", deren Text von Robert Seitz stammt.

## VERSCHIEDENES.

Der in Kopenhagen kürzlich verstorbene Großfabrikant Carl Claudius war der größte Instrumentensammler des Nordens. Nachdem er bereits vor dem Weltkrieg eine große Sammlung dem Stockholmer Museum geschenkt hatte, hinterließ er nach seinem Tode eine neue Sammlung von ca. 800 wertvollen alten Instrumenten, die er dem dänischen Staat vermachte. Seine Villa wird in ein Museum umgewandelt. Seine Verdienste um die nordische Musikforschung sind außerordentlich.

Der bekannte Bühnenkünstler Carl Clewing eröffnete in Berlin ein Lehr- und Forschungsinstitut für praktische Phonetik.

Die Sängerin Jarmila Novotna, Mitglied der Berliner Kroll-Oper, hat wiederum in Brünn sich als Tschechin bekannt und deutsche Lieder in tschechischer Sprache gesungen, was mit Recht peinliches Aufsehen erregt. Hoffentlich werden die Folgen dieser unverantwortlichen Handlungsweise nicht ausbleiben.

Die Schweizer wollen eine neue Nationalhymne. Das Schweizer Nationallied „Rufst du, mein Vaterland", das auf die Melodie von „God save the king" gesungen wird, erfreut sich keiner großen Beliebtheit. Auch andere Lieder, so Kellers schönes, aber unglücklich vertontes „O mein Heimatland", haben sich nicht durchsetzen können. Jetzt hat sich in Genf eine Vereinigung gebildet, die dem Lande zu einer würdigen und echt schweizerischen Hymne verhelfen will.

Der Haushaltsausschuß des Sächsischen Landtages lehnte, wie aus Dresden berichtet wird, einstimmig das Gehalt des Generalmusikdirektors der Dresdener Oper, Fritz Busch, ab. Busch bezieht 60 000 Mark Einkommen und hat sich nur zu einem Verzicht von 10 v. H. bereit finden lassen, obwohl die Minister, die nur halb so viel Gehalt beziehen wie er, schon seit Oktober vorigen Jahres auf 20 v. H. ihres Einkommens verzichtet haben.

Die Studenten der Moskauer Musikhochschule und des Leningrader Konservatoriums haben einen Boykott gegen die Musik Rachmaninoffs eröffnet; sie wenden sich zugleich an die andern Musikinstitute des Sowjet-Reiches und fordern sie auf, ihrem Beispiel zu folgen. Der große Komponist hat sich dadurch solchen Zorn zugezogen, daß er angeblich die Feinde der Sowjet-Regierung in Amerika in ihrem Feldzug gegen die Zwangsarbeit im Sowjet-Staat unterstützt haben soll. In dem offiziellen Bann, der gegen Rachmaninoff geschleudert wird, findet sich die Behauptung, seine Musik sei „von einer bourgeoisen Atmosphäre und einer fremden Ideologie erfüllt, die besonders gefährlich ist bei dem erbitterten Klassenkampf an der musikalischen Front".

## FUNK UND FILM.

Ein neuveröffentlichtes Cembalo-Konzert in B-dur von Joh. Christ. Bach, dessen Herausgabe dem bekannten Joh. Christ. Bach-Forscher Dr. Ludwig Landshoff zu danken ist, erlebte unter diesem im Berliner Rundfunk mit Alice Ehlers als Solistin seine Uraufführung. Der Leipziger und Kölner Sender folgten mit weiteren Aufführungen.

„3 Gesänge nach alten Sequenzen" (für mittlere Stimme und Cembalo oder Klavier) von Hugo Herrmann gelangten kürzlich im Stuttgarter Rundfunk zur Uraufführung.

Hugo Herrmanns „Cembalo-Konzert", das für Alice Ehlers geschrieben wurde, gelangt im September d. J. in der Berliner Funkstunde zur Uraufführung.

Der Chor der Schulmusikabteilung an der Kölner Musikhochschule bestritt unter Leitung von Prof. Oberborbeck zwei Konzerte im Westdeutschen Rundfunk, die dem Schaffen (vor allem geistlicher Kompositionen) junger rheinischer Komponisten gewidmet waren. Es kamen Werke von Lemacher, Knüppel, Kurthen, Schröder, Siebert, Kelling, Troost, Walbeck und Theo Schmitz zu Gehör.

Der Sender Heilsberg-Danzig brachte die Orchestersuite „Ballett-Szene" von Reinhold J. Beck zur Aufführung.

Der mitteldeutsche Sender brachte Paisiellos „Barbier von Sevilla".

Der Siegeszug des deutschen Tonfilms hat sich in Prag, wie unser E. J.-Korrespondent mitteilt, nicht aufhalten lassen, allen tschechischen Hetzereien und Quertreibereien, allen deutschfeindlichen Gassenkundgebungen vor Weihnachten zum Trotz: in nicht weniger als 14 Prager Lichtspieltheatern werden gegenwärtig deutsche Tonfilme gespielt. Da die Zahl der Tonkinos in Prag insgesamt 35 beträgt, ein beträchtlicher, jeden Kommentar überflüssig machender Prozentsatz.

Die Zahl der Rundfunkhörer in Deutschland hat sich in den letzten drei Monaten des vergangenen Jahres um 267 784 auf 3 509 509 erhöht.

Die Orchestersuite von Hans Wedig wurde vom Berliner, Kölner, Frankfurter und

Leipziger Rundfunk aufgeführt und gelangte am 29. April im Hamburger Rundfunk unter Generalmusikdirektor Eibenschütz zur Aufführung. Der Kölner Rundfunk bringt demnächst die Chorkantate von Wedig.

Europa-Konzert des Mitteldeutschen Rundfunks. Der Weltrundfunkverein hat kürzlich die Veranstaltung großer internationaler Rundfunkkonzerte und ihre Übertragung auf alle europäischen Sender angeregt. Als erstes deutsches Europakonzert sandte der Nordische Rundfunk vor einigen Monaten aus Hamburg anläßlich der Eröffnung seines neuen Hauses ein Sinfoniekonzert unter der Leitung von Karl Muck. Die Veranstaltung des II. deutschen Europa-Konzertes ist dem Mitteldeutschen Rundfunk in Leipzig übertragen worden. Das Konzert wird am Mittwoch, den 27. Mai d. J. aus dem Gewandhause gesendet werden. Der Mitteldeutsche Rundfunk hat hiefür das Leipziger Gewandhausorchester unter der Leitung von Generalmusikdirektor Karl Schuricht verpflichtet und als Solisten den hervorragenden Pianisten Wilhelm Giesecking gewonnen. Das Programm bringt Mendelssohns Hebriden-Ouvertüre, Schumanns Klavierkonzert und die II. Sinfonie von Brahms.

Als besonders günstig ist es anzusehen, daß das Gewandhausorchester bereits am 28. Mai seine internationale Gastreise antritt, da das Konzert im Mitteldeutschen Rundfunk mit seiner Verbreitung auf ganz Europa — und durch den deutschen Kurzwellensender über die ganze Welt — eine überaus starke Propaganda für das Orchester darstellen dürfte.

Berichtigung: Der Komponist, der in unserem Aprilheft erwähnten „Marienlieder", heißt nicht Otto Piehler, sondern Otto Miehler.

## DEUTSCHE MUSIK IM AUSLAND.

Die a cappella-Chöre „Unserer lieben Frau" Opus 15 von Franz Philipp hatten in Amerika bei einer Aufführung in New York unter Margarete Dessoff großen Erfolg. Das Werk wird im April ds. Js. und nochmals mit einem größeren Chor im nächsten Winter zur Wiederholung gelangen.

Walter Giesecking brachte in seinem Londoner Klavierabend (Wigmore Hall) u. a. die „Gartenmusik" in 3 Sätzen nach Worten aus einem Märchen Oscar Wilde's von Walter Niemann, Op. 117, mit großem Erfolge zur Erstaufführung.

Paul Graener's „Flöte von Sanssouci" wurde nunmehr zum ersten Male in New York aufgeführt und zwar unter Arturo Toscanini. Die „Comedietta" desselben Komponisten wird ebenfalls demnächst unter Erich Kleiber die Erstaufführung am gleichen Platze erleben.

Egon Wellesz' „3 Angelus Silesius-Chöre" wurden kürzlich von der Schola Cantorum in New York aufgeführt und gelangen außer bei dem Internationalen Musikfest in Oxford auch bei der Mannheimer Chortagung im Juni d. J. zur Aufführung.

Heinz Berthold, 1. Kapellmeister am Stadttheater Mainz, dirigierte kürzlich mit großem Erfolg ein Konzert mit modernen deutschen Orchesterwerken in Antwerpen. Auf Grund dieses Erfolges wurde Kapellmeister Berthold eingeladen, im Mai ein Konzert mit Werken von P. Hindemith in Paris zu dirigieren.

Wilhelm Furtwängler wird am 5. und 7. Mai in der Pariser Großen Oper zwei Konzerte der Berliner Philharmoniker dirigieren.

GMD. Prof. Ernst Wendel aus Bremen erzielte als Dirigent eines Sinfoniekonzertes im Teatro Politeama in Florenz mit Werken von Brahms, Wagner, Respighi und Strawinsky einen sehr starken Erfolg. Einer Einladung Willem Mengelbergs, einige Konzerte an seiner Stelle im Concertgebouw in Amsterdam zu dirigieren, konnte Wendel wegen der Kollision mit seinen italienischen Verpflichtungen nicht Folge leisten; ebenso mußte er Gastdirektions-Angebote aus Rußland (Moskau und Leningrad) und Triest mit Rücksicht auf die Vorbereitungen zum diesjährigen Tonkünstlerfest des A.D.M.V., bei dem Wendel als Festdirigent fungieren wird, ablehnen.

In Venedig hat Richard Strauß, der seit 1903 nicht mehr dort dirigiert hatte, mit seinem Konzert am Ostersonnabend lebhaften Beifall geerntet.

Leo Blech wurde von der Sowjetregierung für mehrere Konzerte nach Moskau verpflichtet. Außerdem sollen in diesem Jahre über dreißig deutsche Schauspieler nach Moskau berufen werden.

Professor Dr. Neubeck hatte als Gastdirigent am Deutschen Landestheater in Prag mit einer Aufführung von „Der fliegende Holländer" einen ausgezeichneten Erfolg. Vor dem 3. Akt bereitete ihm das Publikum und das gesamte Orchester eine stürmische Ovation.

Die Berliner Philharmoniker werden unter Leitung von Wilhelm Furtwängler Ende April ihre alljährliche Frühjahrsreise antreten. Das erste Konzert findet in Prag statt; dann werden die Künstler zum ersten Mal unter ihrem Dirigenten im Leipziger Gewandhaus auftreten. Nach einigen Konzerten im Rheinland geht die Reise nach Frankreich, wo außer zwei Konzerten in der Pariser Großen Oper diesmal auch Konzerte in Lyon und Marseille stattfinden. Die Rückreise führt durch die Schweiz und Süddeutschland und endet mit dem 21. Schlesischen Musikfest in Görlitz.

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Fritz Stege, Berlin. — Für den Verlag und den Anzeigenteil verantwortlich: Gustav Bosse Verlag, Regensburg. — Redaktionelle Sendungen an: Redaktionelle Geschäftsstelle der „Zeitschrift für Musik" in Berlin-Johannisthal, Sturmvogelstr. 10 — Aufsätze u. innere Anfragen an: Dr. Alfred Heuß, Gaschwitz bei Leipzig, Gustav Meiselstraße 23. — Schriftleitung für Westdeutschland: Prof. Dr. Hermann Unger, Köln-Marienburg, Alteburgerstr. 338. — Sendungen für den Verlag an: Verlag der „Zeitschrift für Musik", Gustav Bosse Verlag in Regensburg. — Gedruckt in der Graphischen Kunstanstalt Heinrich Schiele in Regensburg.

# ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann
Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

HAUPTSCHRIFTLEITER: DR. ALFRED HEUSS, GASCHWITZ BEI LEIPZIG

Schriftleitung für Norddeutschland: Dr. Fritz Stege, Berlin

Schriftleitung für Süddeutschland und Österreich: Gustav Bosse, Regensburg

Schriftleitung für Westdeutschland: Prof. Dr. Hermann Unger, Köln




98. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG / JUNI 1931 HEFT 6

## INHALT



### Bildbeilagen:



### Notenbeilage:




BEZUGSBEDINGUNGEN

Die Zeitschrift für Musik kostet im In- und Ausland im Vierteljahr RM. 4.—, Einzelheft RM. 1.50

Sie ist zu beziehen: a) durch alle Buch- und Musikalienhandlungen, b) vom Verlag der „Zeitschrift für Musik" Gustav Bosse Verlag in Regensburg direkt, c) durch alle Postämter (bezw. beim Briefboten zu bestellen). Bei Streifbandzustellung werden Portospesen berechnet. Der Bezugspreis ist im Voraus zu bezahlen

INSERTIONSBEDINGUNGEN

Preise für Anzeigen: 1/1 Seite RM. 180.—, 1/2 Seite RM. 94.—, 1/4 Seite RM. 50.—, 1/8 Seite RM. 28.—,
die einspalt. 68 mm breite Millimeterzeile kostet RM. 0.80. Bei Platzvorschrift 25% Aufschlag. Eine Anzeigenseite ist 203 mm hoch und 140 mm breit
Zahlstellen des Verlages (Gustav Bosse Verlag): Bayer. Staatsbank, Regensburg; Postscheckkonto: Nürnberg 14349; Österr. Postsparkasse: Wien 156451

## Aus neuerschienenen Büchern.

Heinrich Schenker: „Das Meisterwerk in der Musik", ein Jahrbuch (Drei Masken-Verlag, Berlin).

Am Jazz sind die Europäer zu Greisen in der Musik geworden. Der Jazz geht in die Beine, nicht in den Geist: ein Geist aber, der leer bleibt, schlottert greisenhaft.

Bei Gelegenheit der Rundfunksendung einer Serenade aus dem XVII. Jahrhundert teilte der Dirigent erläuternd mit, daß das Stück auch einen Tanz enthalte, der von den Kanarischen Inseln stamme, und übereifrig fügte er hinzu, es sei damit erwiesen, daß auch schon um jene Zeit der exotische Tanz gepflegt wurde, nicht anders wie heute z. B. der Jazz. Der treffliche Dirigent konnte das behaupten, weil er offenbar den Unterschied zwischen wirklicher Kunst und einer noch voranfänglichen Naturmusik übersah. Mögen denn auch, wie der Dirigent erzählte, die Tänzer von damals sogar bei Hofe die wilden Masken der Kanarier angelegt haben oder nicht, der musikalische Satz von dazumal war — und darauf kommt es an — durchaus kunstgerecht, was aber vom Jazz wirklich nicht gesagt werden kann.

Demokratisches, allzu Demokratisches in der Dichtkunst:

Ein Lessing setzt sich selbst zum Kritiker herab, der Kritiker von heute setzt sich zum Dichter hinauf...

Demokratisches, allzu Demokratisches in der Musik:

Die Atonalen haben die Atonalen zu Grabe getragen: sie sagen plötzlich, es habe Atonale überhaupt nie gegeben und gebe sie auch heute nicht, auch sie seien tonal, ganz so wie Bach, Haydn, Mozart, Brahms tonal gewesen sind, nur vielleicht etwas neuer, fortschrittlicher, wie es im Dienste einer neuen Zeit, eines neuen Fortschritts geboten sei. In diesem Sinne verbitten sie sich, atonal genannt zu werden, und erklären, eine solche Verleumdung, einen solchen Schimpf nicht mehr ertragen zu wollen.

Das ist stark. Wohl auch verwunderlich, denn wie ist es möglich, daß die Atonalen nicht bemerken, wie sie heute durch Verleugnung ihres Gestern sich selbst nur lächerlich machen? Ist es denn übrigens wirklich so, daß jeder Misthaufen von Tönen beliebig und je nach der Geschäftslage einmal für atonal, das andere Mal für tonal ausgegeben werden kann? Hat es mit dem Wechsel der Begriffe Tonalität und Atonalität vielleicht eine ähnliche Bewandtnis wie mit einem Religionswechsel oder, um ein Beispiel aus der unseligen Inflationszeit anzuführen, mit dem willkürlich-betrügerischen Hinaufnumerieren der Waren? Die Lösung ist einleuchtend, einfach:

Zum Atonalen wird man — wie strafweise — geboren, das Musikohr ist ihm von Geburt versagt. Von Tonalität weiß er nichts, das ist nachweisbar und der Beweis stützt sich mit auf seine eigenen neuen Theorien, in denen er von der Kunst der Meister bewußt abrückt, also auch die Tonalität, wie sie sie geübt haben, verkennt und verleugnet. Des Beifalls der geborenen Atonalen im Publikum kann der Atonale freilich sicher sein, aber das scheint ihm — wie man sieht — noch nicht ganz zu genügen, er will auch Musiker zum Glauben an eine tonale Atonalität bekehren.

## Preisausschreiben.

Die Psychologisch-ästhetische Forschungsgesellschaft in Hamburg setzt drei Preise in Höhe von 2000, 700 und 300 Mk. aus für die Behandlung des Themas „Die Erneuerung der Bühne". Vorsitzender des Preisrichterkollegiums ist Professor Dr. B. Anschütz in Reinbek bei Hamburg.

Das Bruinier-Quartett erläßt ein Preisausschreiben für ein neues, noch nicht aufgeführtes Streichquartett. Der Preis — tausend Goldmark — gelangt ungeteilt am 1. Januar 1932 zur Ausgabe. Der Musikverlag Ed. Bote & G. Bock, Berlin, hat sich bereit erklärt, das preisgekrönte Werk in Verlag zu nehmen. Das Bruinier-Quartett bringt es im Frühjahr 1932 zur Uraufführung. Die Manuskripte sind anonym, mit Kennwort versehen, bis zum 1. September 1931 einzusenden an Herrn Notar Max Ohnstein (Bruinier-Quartett-Preisausschreiben), Berlin W 50, Tauentzienstr. 7B. Den Wortlaut des Preisausschreibens übermittelt die Firma Bote & Bock, Berlin, allen Interessenten, die ihrer Anfrage Porto für Rückantwort beilegen. Das Preisrichteramt haben übernommen: Max Butting, August H. Bruinier, Anton Bock, Prof. Dr. Georg Schünemann, Walter Schrenk, Prof. Heinz Tiessen, Karl Wiener.

Aufruf der Deutschen Volksliederspende. Die Deutsche Volksliederspende hat im Lauf von fünf Jahren gegen 6000 Lieder aus allen Volkskreisen und Gegenden Deutschlands gesammelt. 10 Lieder wurden auf Grund öffentlicher Abstimmungen mit Preisen von 100 M. bis 140 M. bedacht und kürzlich in einem Sammelheft veröffentlicht, von dem bereits die zweite Auflage erscheinen konnte. Die Gesamtzahl der bisher gedruckten Liederhefte beträgt 9000. (Verlag Ed. Bote & Bock, Berlin.) Nunmehr soll mit Unter-

stützung öffentlicher Stellen ein Archiv eingerichtet werden, in welchem volkstümliche Gelegenheitskompositionen aus der Gegenwart, d. h. neue Melodien mit neuen oder alten Texten, ferner melodiöse Stücke ohne Text, gesammelt werden. Ihre Verfasser werden gebeten, Kompositionen, die noch nicht gedruckt sein dürfen, für dieses Archiv zur freien Verfügung zu stellen und an Dr. Erich Fischer, Berlin-Friedenau, Ortrudstr. 2, zu schicken. (Rücksendung sowie Beantwortung von Anfragen kann nur erfolgen, wenn Porto bzw. frankierter und adressierter Umschlag beigefügt wird.) Kompositionen, die zu besonderer Verwertung gelangen, werden honoriert.

Die diesjährigen Musikpreise der Tschechischen Akademie der Wissenschaften und Künste wurden folgenden tschechischen Komponisten verliehen: 5000 Kronen J. B. Foerster für seine fünfte Sinfonie, 3000 Kronen J. Petrzelka für eine Streichquartett-Fantasie, 2000 Kronen Jar. Kvapil für ein Violinkonzert, 2000 Kronen Karl Hába für ein Septett und 1000 Kronen K. B. Jirák für drei gemischte Chöre.

Preisgekrönte Leipziger Komponisten. Das Verlagshaus Hansen — Kopenhagen — erließ ein Preisausschreiben für Haus- und Schulmusik. Nicht weniger als 800 Komponisten beteiligten sich an diesem Wettbewerb, aber nur acht Einsender erzielten einen Preis. Unter den Preisgekrönten befinden sich auch drei Lehrer des Landeskonservatoriums zu Leipzig: Dr. Sigfrid Karg-Elert, Otto Wittenbecher und Sigfrid Walther Müller.

Für ein neues Volkslied! Das Preisausschreiben des Sozialistischen Kulturbundes für ein einfaches, leicht verständliches, mitreißendes Lied hat eine über Erwarten lebhafte Resonanz gefunden. An die 600 Lieder sind eingesandt worden. Die Prüfungskommission, bestehend aus Walter Hänel (Arbeiter-Sängerbund), Klaus Pringsheim (Musikredakteur des „Vorwärts"), Hermann Reichenbach (Staatliches Seminar für Volks- und Jugendmusikpflege) und Heinz Thiessen (Akademische Hochschule für Musik) gibt jetzt das Prüfungsergebnis bekannt. Der größte Teil der Einsendungen war unbrauchbar. Es war überraschend, festzustellen, wie weit noch das billige Klischee der Liedertafelei und des Stammtischkantus verbreitet ist. Demgegenüber wurden die Werke ausgezeichnet, die in Form und Inhalt eine eigene Note suchen. Der Träger des 1. Preises, Ernst Lothar Knorr, Berlin, ist durch seine Arbeiten für die Jugendmusikbewegung bereits bekannt. Seine beiden preisgekrönten Lieder: „Bei Sonne in Nächten" (Grünbaum) und „Mein Vater geht auf das Hammerwerk" (Mellen) zeigen eine so klare Faktur, daß ihre Melodie sehr bald im Gedächtnis haften bleibt. Ebenso wie Knorr gelingt es dem 2. Preisträger, Hans Ziegler, Tübingen, eine einstimmige Melodie von solcher Kraft zu schaffen, daß sie ohne Begleitung dem Ohr genügt: „Das hohe Lied der Arbeit" (Schönlank) und „Ungezählte Hände sind bereit" (Bröger). Das Lied „Weißt du, um was es geht?" des 3. Preisträgers Kurt Manschinger, Augsburg, verlangt demgegenüber die Stütze einer tanzartigen Begleitung. Doch hat die Melodie eine so selbstverständliche, volkstümliche Frische, daß sie die Auszeichnung verdient. Außer diesen drei Preisträgern sind noch einige Lieder mit einer Anerkennung ausgezeichnet worden, weil sie besonders eigenartige Lösungen bieten. So vereint Paul Lacroix, Düsseldorf, in kühner Antinomie einen pazifistisch-sozialistischen Text mit einer schmissigen Schlagermelodie, die niemanden mehr losläßt, der sie einmal gehört hat. Umgekehrt macht Karl Meinberg, Hannover, den ebenso kühnen Versuch, in der alten pentatonischen Tonart einen sozialistischen Choral zu schreiben und Hermann Wunsch, Berlin, schreibt einen Friedenshymnus in einfacher volkstümlicher Weise. Das Problem des Verhältnisses von Qualität und Popularität ist damit wieder einmal aufgeworfen, und es wird sich zeigen, wie weit die preisgekrönten Lieder tatsächlich Allgemeingut werden.

## Ehrungen.

Der Steiermärkische Musikverein hat Siegmund v. Hausegger anläßlich seines Grazer Konzerts, über das wir kürzlich berichteten, zu seinem Ehrenmitglied ernannt.

Die Stadt Siegburg am Rhein, die Vaterstadt Engelbert Humperdincks, will ihrem berühmten Sohn ein Denkmal setzen. Die Enthüllung ist für das Jahr 1934 (80 Jahre nach der Geburt des Komponisten) geplant.

## Verlagsnachrichten.

Ein sehr interessantes memoirenartiges Werk des berühmten Leiters der Berliner Komischen Oper und langjährigen Wiener Hof-Operndirektors Hans Gregor erscheint im Herbst im Verlag Ed. Bote & G. Bock, Berlin.

## Zeitschriften-Schau

„Musica sacra" (Verlag Friedrich Pustet, Regensburg). Heft III ist eine Sondernummer „Deutsches Kirchenlied".

Der reiche Inhalt bietet an historischen und praktischen Behandlungen des Themas u. a. folgende Aufsätze: Wilhelm Dauffenbach, Dürwiß: Kirchenlied und Liturgie; Dr. Felix Messerschmid, Schwenningen a. N.: Fragen um das Kirchenlied; Dr. Jos.

Gotzen, Köln: Vom alten deutschen Kirchenlied; Ernst Clemens, Münster i. W.: Das „Creator alme Siderum" in den norddeutschen Diözesan-Gesangbüchern; Dr. Bruno Stäblein, Coburg: Ein vergessener „Englischer Gruß".

„Lied und Volk" nennt sich eine neue Zeitschrift im Bärenreiter-Verlag, Kassel, herausgegeben von Jörg Erb, Friedrich Struwe und Walther Hensel. Wir entnehmen dem Aufsatz „Musikalische Irrwege" von Olga Hensel in Heft II:

Die Frage nach dem Wesen des Menschen führt wie von selbst zu anderen Wesensfragen, vor allem zu der ebenso wichtigen: Was ist die Musik? Ich sagte schon vorhin, wie die Menschen früher noch aus Tradition und Instinkt das Richtige tun konnten. Heute sind diese Instinkte im Schwinden und keine „Rückkehr zur Natur" bringt sie uns wieder; ebenso stirbt die Tradition, und nur ein neues Bewußtsein kann das Dauernde daraus für die Zukunft umwerten. Es gibt ja noch Musiker, deren Instinkt sich z. B. gegen Radio und Grammophon als Musik-Erziehungsmittel wehrt; aber was nützt der schwache Einspruch des Instinktes, wenn der Intellekt, übermächtig geworden, nur ein Hohnlachen hat für diese veraltete Rückständigkeit! Man sehe sich nur die Zeitschriften zur Musikerziehung an: Schallplatten und Rundfunk auf jeder Seite! Es nützt also nichts, wenn sich bei dem einen oder andern der Instinkt warnend meldet, er ist keine Waffe mehr. Es gilt durch Erkenntnisarbeit einen „Instinkt höherer Art", ein neues Wahrnehmungsorgan zu entwickeln, das uns wieder warnen, uns raten und helfen kann. Dieses Wahrnehmungsorgan wird uns unter anderem die wahre Wesenheit von Radio und verwandten Dingen kennen lehren, es wird uns zeigen, ob sie für die Musikerziehung überhaupt in Frage kommen oder nicht (was heute unbesehen bejaht, ja gefordert wird!). Vielleicht sähe dann mancher, daß wir in ihnen eine Schlange am Busen nähren, wenn wir sie in die Musikerziehung einführen.

Es wäre ja nicht nötig, von diesen Großtaten der Technik — ich meine dies selbstverständlich in vollem Ernst — weiter in unserm Aufsatz zu sprechen, wenn wir nicht eben in unserer Zeit erleben müßten, wie man von der Einführung dieser technischen Hilfsmittel grundlegende Änderungen für die Musikerziehung erhofft, wie man überall bestrebt ist, sie in großem Umfang in den Musikunterricht einzuführen. In einem hat man recht: die Änderung wird sich schon als grund ... erweisen, aber leider nicht als grund-legend sondern als grund-zerstörend! Gerade heute, da ich diese Worte schreibe, habe ich den Vortrag eines Lehrers und Arztes gehört, in dem er von der Einwirkung der modernen Technik auf das Kind sprach. Er sagte unter anderem, wie die Musik durch die ihr innewohnenden Kräfte das Kind seelisch und geistig nähre und dadurch eine rechte Entfaltung der körperlichen Organe bewirke. Wenn das Kind aber Radio oder die Schallplatte hört, so hört es nur einen Schein, etwas, das wohl der Musik ähnlich ist, aber gerade dieser nährenden Kraft entbehrt. Das Kind wird sozusagen unterernährt, sogar sein körperliches Wachstum wird gehemmt. Und da liest man in Musikzeitschriften des langen und breiten, wie sie die Schallplatten für den — Kindergarten (!) empfehlen; Mütter geben ihren Kindern den Kopfhörer, sie schlafen dabei angeblich so gut ein! Das sind Dinge aus dem wirklichen Leben, keine bloßen Behauptungen. In einer Generation wird sich das vielleicht noch nicht so sichtbar auswirken, aber die Folgen werden in längerer Zeit umso erschreckender in die Erscheinung treten. In Amerika hat man den Vorschlag gemacht, doch die Kinder zuhause zu lassen und den Lehrer mit Hilfe des Radios Tausende von Kindern auf einmal unterrichten zu lassen. Scheinbar praktisch und nützlich wäre es ja — wenn dabei auch wieder Tausende von Lehrern arbeitslos würden — und doch durchläuft einen ein Schauer bei diesem Gedanken. Es hilft gar nichts, zu jammern über die Mütter, die ihren Kindern kein Schlaflied singen, wenn die Berufenen selbst nicht wissen, was sie von Radio und Schallplatte zu halten haben, daß sie sozusagen Musik mit negativem Vorzeichen sind! Wir können gegen die Mächte, die im Radio und den andern Musikmaschinen wirksam sind, mit noch so schönen Gefühlen gar keinen Widerstand leisten, einzig jenes genannte Wahrnehmungsvermögen könnte uns gegen sie schützen, eine solch vertiefte Erkenntnis könnte uns deren wahres Wesen zeigen. Im ersten Heft der Zeitschrift „Musikpflege" ist fast ausschließlich die Rede von den neuen Möglichkeiten des Musikunterrichtes durch Radio und Schallplatte! Einzig Heinrich Kaminski stellt die Frage nach Leben und Tod der Musik. Er weiß, daß die Musik eine Offenbarerin „geistiger Realitäten" ist und eben diese geistigen Realitäten vernichtet das Radio.

## BERLIN.

Die Aktion für wertästhetische Musikerziehung (Arbeitsgemeinschaft musikalischer Fachverbände) ladet zu einer

## Musikpädagogischen Tagung

am Sonntag, den 14. Juni vormittags 10¼ Uhr im „Meistersaal", Berlin, Köthenerstraße 13 ein.

Tagesordnnng: 1. Eröffnungsbericht und Verlesung des Arbeitsprogramms, 2. Erklärungen der Vertreter der anwesenden Fachverbände, 3. Erörterungen, 4. Beschlußfassung.

Die grundsätzliche Bedeutung der Aktion für wertbeständige deutsche Musikerziehung erfordert dringend die Beteiligung aller interessierten Kreise. Eintritt frei.

Der Beauftragte: Willi Zimmermann
Charlottenburg 5. Sophie Charlottestraße 36



# MARIA BACH

Komponistin

Adresse: Wien III, Reisnerstraße 30/I

*Neuerscheinung bei Verlag Doblinger (Bernh. Herzmansky), Wien-Leipzig:*

Klavierquintett (das Wolgaquintett)
Uraufführung Wien 1929

Sonate für Cello und Klavier
Ur- und Erstaufführungen, Wien, Mannheim, Köln, Frankfurt, Berlin. 1928/1930.

Klagegebet für Cello und Klavier

Klavierstücke (zweihändig)

Flohtanz (Klaviergroteske)

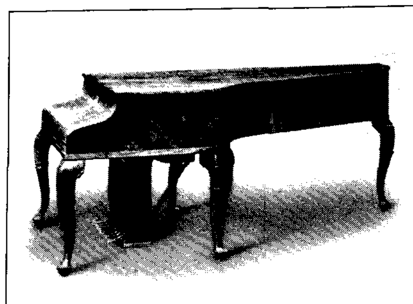
Lieder für eine Singstimme mit Klavierbgl.
nach Texten von: Wildgans, Werfel, Hamsun, Morgenstern, Rilke, Hartlieb, Huch, Münchhausen, Falke, Bierbaum, Dehmel u. a. (deutsch)

Lieder für Gesang mit Orchesterbegleitg.
(auch mit Klavierbegleitung)

Narrenlieder (Zyklus)
Text: Otto Jul. Bierbaum (deutsch, engl., ital., franz.)

Japanischer Frühling (Zyklus)
nach altjapanischer Lyrik (deutsch, englisch)

Drei Lieder
nach Texten von Werfel, Hamsun, Wildgans (deutsch)



# CEMBALO

## Maendler-Schramm
## München

Rosenstraße 5

„... alles zeigt von dem genialen Erbauergeist und dem durch Begeisterung für diese Musikinstrumente geschärften Tonsinn des Erbauers."

Edwin Fischer



Phot. E. Hoenisch, Leipzig

Günter Raphael

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK
Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik
Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik“ von Robert Schumann
Seit 1906 vereinigt mit dem Musikalischen Wochenblatt
HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG
HAUPTSCHRIFTLEITER: DR. ALFRED HEUSS, GASCHWITZ BEI LEIPZIG

98. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG / JUNI 1931 HEFT 6

# Günter Raphael.

Von Hans Heinrich Schaeder, Berlin.

Der Versuch, einen im Morgen seines Schaffens und in der vollen Entfaltung seines Stils stehenden Musiker und sein Werk zusammenfassend zu würdigen, hat viel Bedenkliches an sich. Zwar muß man sich ohnehin, sobald man über Dinge der Musik zu reden beginnt, immer aufs neue vor Augen halten, daß alle Sprache vom musikalischen Kunstwerk eher fort als zu ihm hinführt. Aber hier kommt noch hinzu, daß man es mit einem werdenden Werk, einem auf dem Weg befindlichen Künstler zu tun hat: da scheinen erst recht nicht Worte, sondern allein sorgsames Hinhören und Anteilnehmen am Platz. So darf man von diesen Zeilen nicht einen gemessen kritischen Bericht, auch nicht den Versuch einer stilgeschichtlichen Einreihung erwarten, sondern eher etwas wie ein Bekenntnis. Ein Bekenntnis zudem, das nicht von einem Kritiker herrührt, sondern nur von jemandem, der bei der ersten Begegnung mit der Musik Günter Raphaels von der beglückenden Überzeugung ergriffen wurde, daß es hier um etwas Großes, um ein verheißungsvoll in die Zukunft weisendes Schaffen gehe. Und diese Überzeugung hat sich ihm beim weiteren Eindringen in das Werk Raphaels stetig befestigt und vertieft.

Der laienhafte Musikfreund hat vor dem Fachmann vielleicht den Vorteil, daß er sich nicht der unübersehbaren Flut der musikalischen Neuerscheinungen hingeben muß, sondern sich, unbekümmert um ausgleichende Gerechtigkeit, ganz in das Schaffen eines einzelnen Künstlers versenken darf, von dem er sich ergriffen und erhoben fühlt. Man versteht nur, was man liebt — dieser Satz gilt doch wohl für die Musik in mindestens so hohem Maße wie für irgendwelche andern geistigen Gebilde. Wie kann man aber ein einigermaßen bedeutendes und gehaltvolles musikalisches Werk, und gar den Werkzusammenhang, der das Schaffen eines kraftvollen Künstlers ausmacht, verstehen ohne langsame, immer aufs neue ansetzende, immer tiefer grabende und doch nie zu Ende kommende Arbeit — eine Arbeit, zu der der musikalische Fachmann, angesichts der Fülle seiner Aufgaben, oft kaum die Zeit und Konzentration aufbringen kann. Gewiß kann der Wert eines Laienbekenntnisses nur begrenzt sein. Es will ja nicht kritisieren, nicht das minder Gelungene vom Vollkommeneren absondern, es will sich überhaupt nicht über das Werk und seinen Schöpfer stellen, sondern unter den Schöpfer und womöglich mitten in das Werk hinein: es will bejahen, zustimmen, danken, nicht Kritik üben. Für den musikfreudigen Laien ist der Meister, in dessen Werk er sich vertieft, nicht ein Gegenstand seines prüfenden Urteils, sondern eine große objektive Kraft, von der er sich angetrieben fühlt. Will man ihm das Recht verweigern, sein Bekenntnis abzulegen? Will man die Musik zur internen Angelegenheit der Musiker und ihrer Kritiker machen? Das wäre das Ende.

Wird der Laie aber zum Wort zugelassen, so wird er vor allem gut tun, offen zu sagen, um was es ihm in der Musik der Gegenwart geht. Es geht ihm, kurz gesagt, um ein Verlangen, das die Musik ebenso wie die andern Gebiete des geistigen Schaffens betrifft: um das Verlangen, derjenigen Kräfte ansichtig zu werden, die in einer schweren Krisenzeit elastisch und kräftig, pietätvoll und hoffnungsvoll genug sind, um ihr aus dem Heute geborenes Wort zu sagen, ohne den Zusammenhang mit der großen Tradition, in der wir stehen, und mit ihrem heiligen Erbe preiszugeben. Schöpferische Restauration, wie man es genannt hat: das ist die Parole, die heute ausgegeben ist. Die Künstler, die diese Parole aufnehmen und sich nach ihr richten, haben freilich keinen leichten Stand. Einer spukhaften Modernität, einem traditions- und hemmungslosen Willen zum Nichts-als-Heutigen steht die ingrimmige Absage an das Heute und ein erbitterter Konservatismus gegenüber. Wer einen Standpunkt zu gewinnen sucht, der über dem Schlachtfeld dieser beiden Parteien liegt, kann sicher sein, daß er es keiner der beiden recht macht. Der Musiker, der einerseits die klassische und nachklassische Musik als lebendigen Besitz in sich trägt und sie bejaht, und der anderseits seinen eigenen Weg geht, um seine eigene individuelle Sprache zu finden, hat es heute nicht leicht. Den einen gilt er als Reaktionär, als kalter Klassizist, den andern als Abtrünniger, als Zerstörer, als kalter Intellektmusiker. Die einen werden ihn etwa ablehnen, weil er von Brahms und Reger herkommt und beide als große Meister verehrt, die andern, weil er selber nicht mehr wie Brahms und Reger schreibt, weil er mehr ist als ein Brahms- und Reger-Epigone. Er würde es leichter haben, wenn er nicht er selber bliebe, wenn er sich einer Partei verschriebe und entweder als strammer Reaktionär oder als strammer Fortschrittsmann aufträte. Er geht den schwereren Weg, der zwischen den Parteien hindurch und über ihre Köpfe hinwegführt. Aber auf die Männer, die diesen Weg gehen, kommt es an, auf sie ganz allein.

* * *

Günter Raphael wurde am 30. April 1903 in Berlin geboren. Musikerblut fließt von beiden Eltern her in ihm. Sein Vater Georg Raphael, der schon 1904 starb, war Organist und Chordirigent an der Matthaei-Kirche, der Vater seiner Mutter war Albert Becker, der als Kontrapunktiker, als Chorleiter und Musikpädagoge, als erfolgreicher Oratorienkomponist bekannte Direktor des Berliner Domchors.

Der Wille zur Musik wurde in Günter Raphael früh rege — schon der Zwölfjährige begann mit Kompositionsversuchen —, und wurde rasch alleinherrschend. Damit war ihm die Linie seines Lebens vorgezeichnet, das von Schwierigkeiten und Nöten nicht frei war, aber dank dem rechtzeitigen Eingreifen gütiger Mächte stets ganz der Musik hingegeben sein konnte. Sein erster Lehrer, schon während der Schulzeit auf dem Prinz Heinrichs-Gymnasium in Berlin, war Arnold Ebel. Nachdem der Entschluß, Musiker zu werden, gefaßt war, trat Raphael in das Studium an der Berliner Hochschule für Musik ein, die er drei Jahre lang, von 1922 bis 1925, besuchte. Seine Lehrer waren dort Max Trapp für das Klavierspiel, Walther Fischer für das Orgelspiel, Rudolf Krasselt für das Dirigieren, Robert Kahn für die Komposition. Im Sommer 1925 hielt er sich in Darmstadt auf, wo er bei Arnold Mendelssohn Chorstudien trieb. Mit Andacht vertiefte sich Raphael während dieser Zeit in die Werke der großen Meister und legte so den Grund zu der außerordentlichen, von Bach bis zu Reger und den Modernen reichenden Literaturkenntnis, die ihm eignet. Dem Studium ging unablässig das eigene kompositorische Schaffen zur Seite.

Die glückliche Wendung, die zur festen beruflichen Stellung und damit zur Freiheit der Arbeit führte, trat ein, als sich 1923 auf den damals Zwanzigjährigen die Aufmerksamkeit Karl Straubes lenkte, der seit dieser Zeit mit der großartigen Energie seiner sachlichen und menschlichen Anteilnahme, mit dem Reichtum seiner künstlerischen Erfahrung und seinem immer auf die Weckung und Förderung jüngerer Begabungen gerichteten Edelsinn der Mentor auch Günter Raphaels, wie so manches anderen jüngeren Musikers, wurde. Der verehrungswürdige Mann erkannte bei der ersten Begegnung die ungewöhnliche Begabung und Produktivität, die ihm hier entgegentrat, und nun scheute er keine Bemühung, um sich mit dem Gewicht

ſeiner Autorität für Günter Raphael einzuſetzen. Auf ſeine Fürſprache hin wurden die erſten Werke bei Breitkopf & Härtel gedruckt,[1] durch ihn wurden Adolf Buſch und die Seinen für die Streichquartette, Max Pauer für das Klavier-Quintett, Wilhelm Furtwängler für die erſte Sinfonie intereſſiert. Im Winter von 1925 zu 1926 fanden in raſcher Abfolge die Uraufführungen der Streichquartette op. 5 und op. 9, des Klavierquintetts op. 6, des Klaviertrios op. 11 ſtatt. Im Herbſt 1926 brachte Furtwängler im Gewandhaus die Sinfonie in a-moll op. 16 heraus. Das war der erſte ſtarke und weitreichende Erfolg.

Seine unmittelbare Auswirkung war die Berufung des Komponiſten als Lehrer für Theorie und Kompoſition an das Konſervatorium und das Kirchenmuſikaliſche Inſtitut in Leipzig. Er konnte von nun an, in unmittelbarer Nähe der einzigartigen muſikaliſchen Ausbildungsmöglichkeiten, die Leipzig, als vielleicht letzte wirkliche Muſikſtadt, bietet, und unter der künſtleriſch wie menſchlich fördernden Führung Karl Straubes, des getreuen Eckart der Leipziger Muſik, ſeiner Lehrtätigkeit und ſeinem Schaffen leben. Den ſtarken Anſprüchen an Zeit und Kraft, die ſeine Konſervatoriumstätigkeit und mancherlei Nebenarbeiten mit ſich führen, ſtellt er eine zähe und unermüdliche Arbeitskraft, einen nicht raſtenden Fleiß und eine unverſiegliche Schaffensfreudigkeit entgegen. Er arbeitet ununterbrochen. Ein glücklich entwickelter Humor, eine ſtets lebendige Freude an Scherz und Witz hilft ihm dazu, ſich mit der Umwelt in Einklang zu ſetzen und ſich zugleich doch auch von ihr unvermerkt zu diſtanzieren. Seine gute Laune verträgt ſich aufs beſte mit einem unbeirrbaren und bedingungsloſen künſtleriſchen Ernſt, mit freiem und entſchiedenem Eintreten für die Heiligkeit der Kunſt. Abſpannung, Schaffensunluſt, Erlahmen der muſikaliſchen Phantaſie kennt man bei ihm nicht; er iſt immer voller Melodien und Rhythmen. Die Muſik kommt ihm vom Herzen, nicht aus kühl berechnendem Hirn; Technik und formale Schulung ſind ihm ins Blut übergegangen, er bedarf keiner theoretiſchen Klügelei und liebt ſie ſo wenig wie die intellektuelle Selbſtbeobachtung und Zerfaſerung des künſtleriſchen Schaffensprozeſſes. Bei klarem Bewußtſein von dem, was er will und was er kann, iſt er ſtets von der gleichen zurückhaltenden, weder durch Lob noch durch Tadel zu beirrenden Beſcheidenheit und ein abgeſagter Feind genialen Getues. Aus ſeinem Künſtlertum leitet er nur Pflichten, niemals Vorrechte her. Dabei iſt er der wachſte Kritiker ſeiner eigenen Arbeit. Es ſoll hier nicht unerwähnt bleiben, daß er im vergangenen Winter die in Duisburg bereits zur Uraufführung gebrachte zweite Sinfonie zurückgezogen und aus ſeinem Werk ausgeſchieden hat, da ſie ſeiner Selbſtkritik nicht mehr genügte.

Bevor wir von ſeinem Schaffen ſprechen, ſei noch ein Wort ſeiner bereits umfangreichen Arbeit im Dienſte älterer Meiſter gewidmet. Als er zufällig in Prag auf einige unbekannte Werke aus dem Nachlaß Anton Dvořáks ſtieß, entſchloß er ſich, ſie der muſikaliſchen Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Er gab nach Dvořáks Skizzen das Konzert für Violoncello in A-dur neu geſtaltet und inſtrumentiert heraus, deſſen Uraufführung dann im Herbſt 1928 im Gewandhaus durch Hans Münch-Holland unter Leitung von Hermann Scherchen erfolgte. Ferner inſtrumentierte er von Dvořák ein Capriccio für Violine und gab ein nachgelaſſenes Streich-Quartett in d-moll heraus, das vom Gewandhaus-Quartett im Herbſt 1929 uraufgeführt wurde. Für den Verlag Breitkopf & Härtel iſt er an der Bearbeitung neuer Klavierauszüge der Bachſchen Kantaten ſowie Händelſcher und Gluckſcher Werke in weitem Umfang beteiligt. An dieſe Arbeiten ſetzt er die Freude an allem lebendigen muſikaliſchen Schaffen der Vergangenheit, wie ſie den echten Muſiker kennzeichnet.

* * *

Es iſt eine verzeihliche Schwäche, wenn man das Opus 1 eines Muſikers mit beſonderer Aufmerkſamkeit betrachtet, um ſich zu fragen, welche Ausſichten es für die Zukunft eröffnet. An

[1] Von den bisher veröffentlichten Werken ſind die Sechs Improviſationen für Klavier op. 3 bei Steingräber, das Klarinetten-Quintett op. 4 und das erſte Streichquartett op. 5 bei Simrock, die Romantiſchen Tanzbilder für Klavier zu vier Händen op. 10 und das Klavier-Trio op. 11 bei Peters, alle übrigen Werke bei Breitkopf & Härtel erſchienen.

der Spitze von Günter Raphaels gedruckten Werken stehen die fünf Choralvorspiele für Orgel, die er 1922 als Neunzehnjähriger schrieb. Das Werk ist eine wahre Freude. Es bekundet eine so treffliche Begabung wie Schulung, kontrapunktisches Können, Klangsinn, melodische Phantasie. Die fünf Vorspiele sind in strengem drei- und vierstimmigen Satz gehalten, wobei der Choral als cantus firmus geführt wird. Es lohnt nun, darauf zu achten, wie eigenwüchsig, lebendig und bruchlos die Nebenstimmen auftreten. Es wird nicht zu viel und nicht zu wenig gesagt, es werden keine Effekte gehascht, der musikalische Fluß geht gleichmäßig dahin und setzt an keiner Stelle aus. Jedes der fünf Stücke ist in sich abgerundet und vollwichtig. Die unmittelbare stilistische Herkunft von Brahms und Reger zeigt sich in den beiden folgenden Werken, der Kleinen Sonate in e-moll op. 2 und den Sechs Improvisationen für Klavier zweihändig op. 3 unverkennbar, von der Themenbildung, der Technik des Aufbaus und dem harmonischen Gefüge bis zur Anlage des Klaviersatzes. Aber aus beiden Werken spricht zugleich eine freie und natürliche Musikantennatur, die ihre Freuden und Schmerzen frisch heraussingt, und schon hier kündet sich der eigene Stil unverkennbar an: die rhythmischen Finessen des Scherzino (op. 3 Nr. 4), die schwungvolle Linienführung und harmonische Kühnheit der Fughette (op. 3 Nr. 5) weisen auf spätere Arbeiten hin. Eine echt romantische Ungebundenheit und Kraft der Affekte ist das Kennzeichen der frühen Werke, von denen noch besonders das feurige und glanzvolle Klavierquintett op. 6, die versonnen zarte und liebliche Flötensonate op. 8 und das leidenschaftsgeladene Klaviertrio op. 11 genannt seien. Auf der andern Seite wird die Fähigkeit des Komponisten, auch mit beschränktesten Mitteln seine Erfindungs- und Ausdruckskraft zu bekunden, am klarsten durch die Solosonate für Bratsche op. 7 beleuchtet. Dieses Werk, das eigentlich die Form einer sechsteiligen Suite zeigt, enthält eine Fuge und einen Variationensatz, die sich an Reichtum und Intensität den klassischen Werken für ein solistisch geführtes Streichinstrument würdig anreihen. Als Krönung dieser Schaffenszeit darf das 2. Streichquartett in C-dur op. 9 angesprochen werden, das dem Komponisten selber besonders lieb ist. Es ist aus einem einzigen, charakteristischen Thema entwickelt: absteigender Tritonusschritt, dem ein Anstieg in Halbtonintervallen folgt. Das Thema ist zunächst in einem machtvoll dahinschreitenden Präludium alleinherrschend und entfaltet sich dann zu einem höchst lebendig und kunstvoll durchgeführten Fugenthema; Präludium und Fuge werden als Satz I und II gezählt, machen aber eigentlich zusammen den ersten Satz aus. Aufs neue wird im Finale, einer an rhythmischen und harmonischen Einfällen unerschöpflichen Tarantella, das Fugenthema zugrunde gelegt. Mit ihm steht das Thema des Scherzo (IV) in näherer, das des zauberhaften langsamen Satzes (III) in entfernterer Verwandtschaft. Das ganze Werk ist von einer bezwingenden Schönheit und Fülle, kraftvoll und innig, durch Erlebnistiefe und durch Adel der Form gleich ergreifend.

Die kammermusikalische Arbeit der Jahre 1922—1925 wird eigentümlich und bedeutend abgeschlossen durch die vier Sonaten, die den vier Partnern des Busch-Quartetts zugeeignet sind (Sonaten für Violine in E-dur und G-dur op. 12 Nr. 1 und 2, für Bratsche in Es-dur op. 13, für Cello in h-moll op. 14). Diese vier Sonaten sind wie aus einem Guß. Der Reichtum ihrer Formensprache verdient ebenso hohe Bewunderung wie die intime Anpassung an den verschiedenen Ausdrucks- und Klangcharakter der drei Streichinstrumente. Eine zunehmende Vereinfachung und Stimmendifferenzierung macht sich im Klaviersatz, verglichen mit der früheren Kammermusik, bemerkbar. Der Komponist schreibt nun seine individuelle und unverwechselbare Handschrift, die beim ersten Blick auf das Notenblatt zu erkennen ist. Man bemerkt auch die zunehmende Überordnung der den einzelnen Satz und seine Teile überspannenden horizontalen Führung über die isolierte harmonische Wirkung. So weit auch diese Musik — was mit einigem Nachdruck bemerkt sei — von der Partei-Alternative zwischen „linearer" und „harmonischer" Führung entfernt ist, so zeigt sich doch in ihrer Entwicklung eine zunehmende Freiheit der Harmonik, ohne daß die Grenzen der Tonalität je überschritten werden. Günter Raphaels Harmonik hält sich durchaus im klassisch-romantischen Bereich und erweitert ihn organisch; wer sich in sie vertieft, spürt bald, wie hier die Grenzen

unseres harmonischen Empfindens immer weiter gesteckt werden, ohne niedergebrochen werden zu müssen. Gleiches gilt auch für den Gebrauch, der von den überkommenen Formen gemacht wird. Der Komponist hat den großen Formenschatz der vorklassischen und klassischen Periode in sich aufgenommen, schaltet mit ihm frei, modifiziert ihn und erweitert ihn je nach den jeweiligen Notwendigkeiten seines Schaffens, kommt aber nie dazu, die alten Formen zu zerbrechen. Die klassische Form der vier Sonatensätze mit den ungeheuren Möglichkeiten, die sie der musikalischen Phantasie einräumt, bleibt bei ihm ebenso bewahrt wie die älteren Formen der Bach-Zeit.

Die fünf Marienlieder für dreistimmigen Frauenchor op. 15, über schöne alte Texte, in einer herben und lieblichen Diktion hingeschrieben, sind in Raphaels Schaffen nicht nur das erste Vokalwerk, sondern bis heute sein erster und einziger Beitrag zur A-cappella-Literatur. So sehr gerade dieser musikalische Bezirk heute im Mittelpunkt des Interesses steht und von jüngeren Komponisten gepflegt wird — gerade in Leipzig, das in seinem Thomanerchor ein Instrument ohnegleichen dafür besitzt —, so ging Raphael doch seinen eigenen Weg weiter, wie er ihn gehen mußte. Der aber führte von der Kammermusik zu den großen Formen des Orchesters und des mit dem Orchester konzertierenden Chors. Siegreich hat Raphael sich in den Jahren seit 1926 diese Formen erobert. Gleich das erste Werk dieser Reihe, die mehrfach aufgeführte Sinfonie in a-moll op. 16 legt den Beweis dafür ab, daß ihr Schöpfer zum Sinfoniker geboren ist. Die vier weitausladenden, übrigens streng den überkommenen Formtypus festhaltenden Sätze sind ebenso reich an melodiöser und thematischer Erfindung wie an instrumentalem Vermögen. Besonders eindrucksvoll ist es, wie der typische Charakter der vier Sätze anerkannt und festgehalten wird, ohne die Stilbrechungen und -mischungen, die gerade die neuere Sinfonik vielfach verwirrt haben. Der erhabene zweite Satz bleibt dem Hörer in unvergeßlicher Erinnerung. Neben die Sinfonie tritt, als weiterer Schritt auf dem Weg zur vollen Bewältigung der Orchestersprache, das große Variationenwerk op. 19, in dem ein eigenes Thema in zwölf Variationen und einem umfangreichen Rondo derart abgehandelt wird, daß der Gesamtapparat des großen Orchesters erst im Rondo voll hervortritt, während die vorangehenden Variationen jede ihr eigenes, delikat zusammengesetztes Kammerorchester haben.

Zu diesem Werk verhalten sich nun die ein Jahr später entstandenen Variationen über eine schottische Volksweise op. 23 so wie zu dem Violinkonzert in C-dur op. 21 das Kammerkonzert in d-moll für Violoncello op. 24: beidemale ist das spätere Werk durch einen bewußten Willen zur Vereinfachung, zur Einschränkung der orchestralen Mittel, zur Differenzierung der Instrumentation, zur freieren Entfaltung der einzelnen Instrumentalstimme gekennzeichnet. Während die beiden Variationenwerke an den freien Stil anknüpfen, der in Brahms' Haydn-Variationen und Regers Hiller- und Mozart-Variationen seine Krönung erfahren hat, greifen die beiden Konzerte auf vorklassische Formen zurück. Besonders sei auf die meisterliche Chaconne hingewiesen, die der Komponist im zweiten Teil des Violinkonzerts geschaffen hat.

Wiederum läßt sich ein ähnliches Verhältnis beobachten zwischen dem größten und monumentalsten Werk, das Raphaels Schaffen bisher aufweist, dem Karl Straube gewidmeten Requiem op. 20 und dem drei Jahre später (1930) entstandenen Te Deum. Raphael wußte, was er tat, als er sich an zwei der schwersten und anspruchsvollsten Aufgaben der geistlichen Musik machte, für die durch Jahrhunderte die Meister der Kirchenmusik ihre beste Kraft eingesetzt haben. Im Requiem sind die schweren, dunklen, gesättigten Farben vorwaltend, in der Klage wie in der Tröstung. Das von zwei Chören durchgeführte, über eine frei stilisierte Passacaglia gebaute Dies irae geht bis an die Grenzen musikalischer Ausdruckskraft und ist von schlechthin erschütternder Wirkung. Dem gegenüber ist im Te Deum alles hell, klar, scharf abgesetzt. Die heikle Aufgabe, die der Text des Te Deum dem Musiker stellt: den einheitlichen Ausdruck gesteigerter Verehrung und Anbetung zu gliedern, ihn durch Verteilung dramatisch bewegter und lyrisch betrachtender Momente in innere Bewegung zu bringen, ist auf das glücklichste gelöst. Wer es miterlebt hat, wie sich Aufführende und Hörer bei der Uraufführung

(unter R. Liesche in Bremen, am 6. März 1931)[1] in echter Ergriffenheit vereinigten, der weiß, daß dieses Werk von nun an zum Schatz unserer großen geistlichen Musik gehört.

* * *

Die gleiche Tendenz zur Vereinfachung und zur erschöpfenden Ausnützung sparsamer und sparsamster Mittel zeigt sich auch in den gleichzeitigen kleineren Werken. Während die prachtvolle Partita für Klavier op. 18, die 1926 entstand, von einem unbändigen, mit stärksten Akzenten arbeitenden Temperament erfüllt ist, zeigt die Kleine Sonate Nr. 2 in F-dur für Klavier op. 25 eine fast asketische Schlichtheit und Sparsamkeit: ein zart und ruhig bewegtes Allegretto zu Anfang, ein langsamer Mittelsatz im Stil einer zweistimmigen Invention und ein überaus launiges, rhythmisch und harmonisch packendes Finale. Indem die Sonate als Nr. 2 bezeichnet ist, tritt sie neben die sieben Jahre früher entstandene e-moll-Sonatine op. 2. Aber welch ein bewundernswerter Fortschritt künstlerischer Verselbständigung und Selbsterziehung ist zwischen beiden Werken geschehen!

Nach langer Pause hat sich Günter Raphael mit den drei Stücken seines op. 22 wieder der Orgel zugewandt. Die Partita über den Choral „Ach Gott vom Himmel sieh darein", die dem Leipziger Orgelmeister Günther Ramin zugeeignet ist, darf als der Höhepunkt seines bisherigen Schaffens für die Orgel angesehen werden. Die sechs Verse des Chorals sind mit glücklichster und schlagkräftigster Erfindung individuell gestaltet. Mit außerordentlicher Kunst wird im letzten Vers zunächst aus dem Choral ein viertaktiges Passacaglia-Thema abgeleitet, das zwölfmal abgewandelt wird, um dann grandios in den Choral zurückgeführt zu werden. Die gleiche kompositorische Meisterschaft spricht aus dem dritten Stück, Präludium und Fuge in G-dur, wo die Form der Fuge mit der der Variation in überraschender und eindrucksvoller Weise verkoppelt wird. Soeben ist als neuestes Werk das Streichquartett in A-dur op. 28 in Berlin uraufgeführt worden. Es zeigt seinen Schöpfer wieder bei neuen glücklichen Formungsversuchen: der langsame Satz ist als Duo gehalten, bei dem sich die beiden oberen und die beiden unteren Stimmen des Quartetts ablösen, als Trio des überaus lebendigen und frischen Scherzos erscheint ein charakteristisches Solo der Bratsche, die vorher im ersten Teil des Scherzos geschwiegen hatte. Das Finale endlich bietet Variationen über den ersten Satz, die gleichzeitig als Rondo angeordnet sind und in das Thema des ersten Satzes zurückkehren.

Damit sei dieser rasche und flüchtige Überblick über das Schaffen des jungen Leipziger Meisters beendet. Es ist aufrichtiges künstlerisches Streben und glückliche Erfüllung in einem. Die Hauptlinie seiner Entwicklung ist klar erkennbar. Sie steigt aus romantischen Ursprüngen auf, die auch weiterhin nicht verleugnet werden. Aber der Weg, der von ihnen ausgeht, ist der Weg fortschreitender Verinnerlichung und Abklärung — der Weg der großen deutschen Musik, über dem als Leitstern der Name steht, der Anfang und Ende der Musik bezeichnet: der Name Johann Sebastian Bachs. In diesem Zeichen wird der künstlerische Selbsterziehungs- und Läuterungsprozeß des einzelnen schöpferischen Musikers zugleich zu einem Vorgang von allgemeinmenschlicher und vorbildlicher Bedeutung. Denn die Hinaufläuterung der inneren Spannungen zur reinen und schönen Form, der subjektivsten und schweifendsten künstlerischen Ausdrucksweise zur erhabenen Objektivität des musikalischen Kunstwerks, dies von den Musikern unablässig neu begonnene, von den großen Musikern glücklich und beglückend vollendete Unternehmen ist ja die Großtat, die der Betrachter der neueren und zumal der deutschen Musikgeschichte zu bewundern und zu verehren nicht müde werden kann.

Günter Raphaels Stilwille wird aus der Wahl seiner Formen und Gegenstände deutlich genug: Sonate, Quartett, Sinfonie, dazu die klassischen und vorklassischen Formen der Variation überwiegen, und wo die Sprache hinzutritt, sind es durchweg geistliche Stoffe. Dem weltlichen Lied hat sich der Komponist bisher fern gehalten, und vollends zur Oper und zur szenischen Musik überhaupt scheinen in Günter Raphaels Schaffen kaum Ansätze zu liegen. Man darf hier, wenn irgendwo, von „absoluter" Musik reden.

[1] Vgl. den Bericht im Maiheft S. 426.

Einem gütigen Geschick ist es zu danken, daß diesem Musiker bereits im Anfang seines Schaffens außer der Muße zur Arbeit auch aufmerksames Gehör und freudige Anerkennung von seiten der Künstler, die sich für die Darstellung seiner Werke einsetzen, wie von seiten der Hörer zuteil geworden ist. Die seine Kunst lieben, wissen, daß dieses Geschick den rechten Mann begnadet hat. Es erhalte und mehre ihm die Kräfte des schöpferischen Einfalls, der Arbeit und des Frohsinns.

# Das 61. Deutsche Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Bremen vom 11. bis 16. Mai.

Von Alfred Heuß, Gaschwitz b. Leipzig.

Über die innere Berechtigung von Musikfesten, und gerade auch von solchen, die zeitgenössischer Musik gewidmet sind, ist in den letzten Jahren viel gesprochen und geschrieben worden. Wie sozusagen bei allem, das seine Entstehung und Ausbildung dem 19. Jahrhundert verdankt, ist mit Fragezeichen nicht gespart worden, Krisenstimmungen wurden förmlich gezüchtet und zum mindesten mit dem Erfolg, daß der bis dahin unerschütterte Glaube an etwas gelockert wurde. Schließlich hat, so überaus schädlich es sein kann, auch dies sein Gutes, darin bestehend, daß eine Einrichtung, wie es z. B. Musikfeste sind, ihre Kraft und innere Notwendigkeit von Neuem, und zwar eben unter veränderten Bedingungen, erweisen muß. Gerade gegen die Feste des Allgemeinen Deutschen Musikvereins ist manches eingewendet worden, und zwar von ihrer Programm-Auswahl, in der es bekanntlich schon vor dem Krieg zu heftigen Fehden gekommen ist, abgesehen: Einmal sind die Konzertdirigenten des letzten Jahrzehnts weitaus rühriger als früher und vielfach auf Uraufführungen geradezu erpicht gewesen, weiterhin ergab sich in dem Rundfunk ein Instrument gerade für Verbreitung moderner Musik, wie es sich früher nicht erträumen ließ, und ferner wurden auch von anderer Seite derart zahlreiche Veranstaltungen mit ähnlichen Zielen, solcher der Förderung zeitgenössischer Tonkunst, ins Leben gerufen, daß die Arbeit des Deutschen Musikvereins zum wenigsten gefährdet erscheinen konnte. Es hat sich nun aber auch auf diesem Gebiet herausgestellt, daß es mit der Verwurzelung eben doch seine Bewandnis hat und daß, was einen Stammbaum aufweisen kann, nicht ohne weiteres durch Neugründungen verdrängt werden kann, wenn es noch innere Lebenskraft besitzt und kräftig genug ist, einer neuen Zeit in dieser und jener Art Rechnung tragen zu können. Am gefährlichsten konnte dem Musikverein das Ziel der Neuen Musik werden, obwohl er durch seinen Fortschrittsparagraphen gerade gegen ein Sichfestlegen auf eine traditionelle Richtung gefeit schien. Dieses Mal kam's aber wie mit einer Flut, es galt nicht mehr, sich mit einzelnen, neuartigen Erscheinungen auseinanderzusetzen, sondern mit einer ganzen Bewegung, die denn auch sofort von einer anderen, international eingestellten Organisation aufgefangen wurde und bestimmt schien, dem Musikverein den Wind aus den Segeln zu nehmen. Und unbedingt lagen hier Gefahren vor, weil der Verein, schließlich denn doch ein Ausdruck deutschen Wesens, sich genötigt sah, nach zwei Fronten hin seine Aufstellung zu treffen. Und man kann schließlich doch nicht anders urteilen, als daß die ganze innere Einrichtung des Vereins ihn vor Einseitigkeit sowohl nach der einen wie der anderen Seite hin bewahrte, er gerade durch den lebendigen Wechsel im Musikausschuß vor jeglicher Verkalkung bewahrt blieb. Denn dieser, in öffentlicher Versammlung von den Mitgliedern gewählt, sah bald auch Vertreter der äußersten Linken in seiner sechsköpfigen Reihe, so daß, wie die Programme der Feste während des ganzen Jahrzehnts zeigen, die modernste Richtung ausgiebig zum Ausdruck kam. Auch heute noch, wo diese Richtung in reiner Gestalt in der breiteren Öffentlichkeit fast keine Rolle mehr spielt, sitzen im Musikausschuß nicht weniger als drei Musiker mit internationaler Einstellung (Alban Berg, Ph. Jarnach und Ernst Toch), die — und das ist nun ganz und gar nicht gleichgültig — an diesem Feste wiederum

gewählt worden ſind. Wohl ſchwerlich wäre dies aber der Fall geweſen, wenn das zweite Orcheſterkonzert, das einige geradezu peinliche Entgleiſungen nach Seite einer ausſichtsloſen und bereits veralteten Moderne brachte, vor und nicht nach der Mitgliederverſammlung ſtattgefunden hätte. Das führt uns auch gleich mitten in das Feſt hinein.

Die Verhältniſſe liegen heute, wie ſoeben angedeutet, bereits ſo, daß eine internationale Moderne veraltet iſt, weil jedes Land mehr oder weniger bewußt auf einen beſtimmten Stil hinarbeitet und es darauf ankommen dürfte, wer mit dem ſeinigen am meiſten Ernſt zu machen verſteht, die nötigen Talente vorausgeſetzt. Mit einer geradezu überraſchenden Klarheit zeigte nun gerade dieſes Feſt, daß deutſche Komponiſten es mit der Kontrapunktik in einer Art ernſt nehmen, die keinen Zweifel darüber aufkommen läßt, es gelte auf dieſem Gebiete geradezu das Letzte. Und das wiederum iſt nur möglich, weil hiefür die Untergründe im deutſchen Weſen überhaupt, wie aber auch in heutigen Muſikverhältniſſen Deutſchlands gegeben ſind. Denn, überaus bezeichnend, ſind die ernſteſten Verſuche auf dieſem Gebiete vokaler Art, dort alſo zu finden, wo die Beſchäftigung mit mittelalterlicher oder überhaupt ſtreng linearer Kontrapunktik am natürlichſten ſeine Früchte tragen konnte. Das nun iſt ein hartes, ausgeprägt männliches Studium, es verlangt, ſoll es auch nur einigermaßen in ſeinen letzten Folgerungen überzeugen, ſtärkſte Selbſtentäußerung, eine Beſchäftigung mit Dingen, wie ſie auch von den deutſchen Muſikern eigentlich ſeit drei Jahrhunderten nicht mehr verlangt war, auch nicht gefordert zu werden brauchte, ſolange die Muſik, in aller Kraft auf feſten Füßen ſtehend, den harmoniſchen Stil ausbildete. Und die Verhältniſſe liegen nun doch augenſcheinlich ſo, daß Deutſchland ſich ſtark genug fühlt, dieſe harte Arbeit zu übernehmen, was uns, ſagen wir etwa in einem halben Jahrhundert, wieder ganz deutlich an die Spitze der Muſiknationen bringen kann. Es kommt da, ſo wichtig auch dieſe Frage iſt, zunächſt nicht in erſter Linie darauf an, ob uns Werke dieſer Art auch wirklich erfüllen können, wir innerlich mitzumachen vermögen, wenn wir nur das beſtimmte Gefühl haben, hier liege etwas von ausgeſprochenſtem Ernſt bei ſtarkem, männlich geſchulten Können vor, kurz, hier mache der deutſche Muſikgeiſt eine ſtrengſte Schulung durch, eine Schulung, wohlgemerkt, die in dieſer letzten Konſequenz keineswegs für alle Komponiſten zu gelten braucht. Denn gerade die deutſche Muſik muß Raum für die verſchiedenſt gearteten Perſönlichkeiten haben.

Ein Werk bezeichneter Art bot das Feſt vor allem in der Deutſchen Choralmeſſe von Ernſt Pepping, eines Komponiſten, der, einſt an der äußerſten und ausſichtsloſeſten Linken ſtehend, ſich allmählich durch harte Arbeit zu einem ſtrengſten, im 15. und 16. Jahrhundert verwurzelten, dabei aber doch ſoweit ſelbſtändigen Stil durchgearbeitet hat. Deſſen iſt vor allem dieſe Choralmeſſe (erſchienen bei Schott & Söhne) Zeugnis. Keineswegs, daß ſie unmittelbar zu uns ſpricht, und wer letzthin vom Madrigalkreis Leipziger Studenten die Meſſe Pangue linguam des Josquin hören und von ihr ſtärkſtens getroffen werden konnte, wird keineswegs in Verſuchung geraten, moderne Werke, wie dieſe Choralmeſſe, rein künſtleriſch zu überſchätzen, nichtsdeſtoweniger aber ſeiner Bewunderung vor dieſer kontrapunktiſchen Arbeit Ausdruck geben und dieſe im oben angegebenen Sinne einſchätzen können. Ich bin offen genug, einzugeſtehen, daß ich vor etwa fünf Jahren es noch für unmöglich gehalten hätte, heutige Komponiſten fänden ſchon ſo bald den Zugang zu altniederländiſcher Kunſt im ſchöpferiſchen Sinn. Ergebnis: Deutſchland fühlt die Kraft in ſich, ſich muſikaliſch in die allerſtrengſte Schule zu nehmen, was nichts anderes bedeutet als Anwartſchaft auf eine ſtarke Zukunft. In die gleiche Linie, wenn auch nicht ſo ausgeſprochen, gehört der vierſtimmige, ausgedehnte a cappella-Chor: „Gottes Pfad iſt uns geweitet" (St. George) des Schweizers Albert Moeſchinger (Schotts Söhne), der zwar ſtiliſtiſch nicht ſo rein und thematiſch teilweiſe mehr auf Bach fußend, ebenfalls ſtreng gehalten und durchaus ernſt zu bewerten iſt, zudem mit einer beträchtlichen Phantaſie arbeitet.

Es war dieſes Feſt ja überhaupt ein ſolches ſtrenger und freier Kontrapunktik und man könnte es geradezu unternehmen, die meiſten Werke nach dieſer Seite hin zu betrachten. Der Aufſatz im letzten Heft über das kontrapunktiſche und harmoniſche Prinzip hätte auch kaum

eine bessere Bekräftigung finden können als gerade durch dieses Fest. Kaum ein Werk, das nicht in dieser oder jener Art die Kontrapunktik heranzog, so daß denn wohl zu sagen ist, daß ein heutiger deutscher Komponist ohne eine besondere, von früher wesentlich unterschiedliche Schulung auf diesem Gebiet nicht mehr so recht durchkommt, hat er andererseits nicht eine volle Persönlichkeit einzusetzen. Trotzdem nenne ich einige Instrumentalwerke von Komponisten zuerst, die, noch der früheren Zeit angehörend, der Entwicklung gerade auch in dieser Beziehung gefolgt sind und klar zu zeigen vermochten, daß sich ihr einstiges, solides Können auf diesem Gebiet auch heutigen Ansprüchen anzupassen vermag, das Konzert für Flöte, Klarinette, Fagott, Pauke und Streicher op. 106 von Julius Weismann und das Concerto grosso für kleines Orchester von Kurt von Wolfurt. Von diesem ist vor einigen Jahren die Tripelfuge, ebenfalls durch den Musikverein, bekannt geworden, sein Concerto, das übrigens besser mit Orchestersuite zu bezeichnen wäre, ist aber weit glücklicher und enthält vor allem im Fugato einen derart blitzsauberen kontrapunktischen Satz über ein fein ziseliertes, gesundes Thema, daß man daran nur seine hellste Freude haben kann. Gesunde, bis zum Humoristischen gehende Rührigkeit herrscht auch in den anderen lebhaften Sätzen, während man den langsamen etwas mehr Wärme wünschen möchte. Das Werk dürfte seinen Weg machen und ebenso das von Weismann, dem wohl sogar unter allen Instrumentalwerken die erste Stelle gebührt. Es ist denn schon etwas ganz Besonderes, wie dieser, aus der Thuilleschen Schule hervorgegangene Komponist der heutigen Entwicklung im besten Sinne des Wortes zu folgen vermochte, ohne dabei an „Blut" zu verlieren, im Gegenteil sich zu verdichten vermochte. Und dabei hat ihm eine strengere, selbstverständlich auch auf das Thematische sich beziehende Anwendung des Kontrapunktes bei Straffung des rhythmischen Elements große Dienste geleistet. Weismann arbeitet aber mit Freiheit, er steht über der Sache, auch insofern, als er seelisch nirgends mehr geben will, als er auf natürlichste Art zu vergeben hat, eine der besten Eigenschaften der heutigen Musik. In scharfem Gegensatz zu diesem Werk steht das Werk eines etwas älteren Komponisten der gleichen Schule, das Klavierkonzert op. 48 von August Reuß, das zur Diskussion gestellt zu sehen, für mich ein besonderes Verdienst des Festes ausmacht. Das Werk, glanzvoll gespielt und zu sehr starkem Erfolge geführt durch Gieseking, ist durchaus in der früheren Zeit verhaftet und hat selbstverständlich bei der jungen Schule einen schweren Stand, sofern sie von Derartigem überhaupt nichts wissen will. Das Werk ist aber nichtsdestoweniger derart ehrlich, dabei so gefühlsstark und innerlich gekonnt — welch schöne Bässe und Mittelstimmen! —, daß ich wiederum diejenigen bedauern muß, die hier nicht mitzumachen vermögen, sei es absichtlich oder aus inneren Gründen. Denn was wir andererseits für die kommende Zeit haben wollen und haben müssen, ist volle Freiheit, jene künstlerische Freiheit, die vor Verengung des geistigen und seelischen Gesichtskreises schützt; denn diese ist's auch vor allem, die so ungerecht gegen Erscheinungen macht, die in dieser oder jener Art vom Zeitstil abweichen. Und das sind bekanntlich oft die bedeutsamsten. Nie hatte ich bei dem Konzert irgendwelches Gefühl von nicht voller Ehrlichkeit, und ich bedaure einzig, daß der Schlußsatz an Geschlossenheit nicht ganz auf der Höhe der beiden ersten steht. Hingegen macht die — im Gewandhaus uraufgeführte — erste Sinfonie op. 37 von Bernhard Sekles mit ihrem fast infamen Choralschluß keinen reinen Eindruck, wenn ich auch offen sage, daß der äußere Eindruck durch die lebendigere Wiedergabe von Seiten Wendels, des ausgezeichneten Festdirigenten, stärker war als unter B. Walter. Aber, der in nicht angenehmem Sinn zwiespältig wirkende Charakter drängte sich abermals und andern Musikern noch stärker auf. Einheitlich wirkt hingegen Rudolf Siegels Chorwerk „Heldenfeier" für Männer- und Knabenchor mit Orchester, das, bei entsprechenden Feiern gebracht, einer elementaren Wirkung sicher sein darf, aber auch bei dieser Gelegenheit sehr stark beeindrucken konnte. Der, vielleicht nicht ganz geglückte, Schluß zeugt denn doch von ureigner starker Phantasiekraft.

Man kann nicht sagen, daß unter den Werken der jüngeren und noch unbekannten Komponisten etwas wirklich Durchgreifendes zutage trat, und man kann sich hier denn auch ziem-

lich kurz fassen. Der Kontrapunkt und ihm entsprechende Formen spielen bei allen eine mehr oder weniger entscheidende Rolle, wobei aber immer wieder sich zeigt, daß gleich die thematische Bildung noch ganz und gar nicht in Ordnung ist. Stärker, als es heute eigentlich der Fall sein sollte, werden Themen noch halb atonaler Tendenz gewählt, solche nämlich, deren Intervalle keine oder sehr wenig Bindungskraft aufweisen, so daß, wird nun kontrapunktiert, die Intervalle fast beliebig verändert werden können und es zu einem Spiel wie mit leblosen Gegenständen kommt, die beliebig da- oder dorthin gestellt werden können. Das führt zu einem mehr oder weniger toten Spiel wie in einigen Sätzen des Streichquartetts von Kurt Spanich (geb. 1892) oder der Flötensonate von Paul Feldhahn (geb. 1889), offenbar solchen Komponisten, die im letzten Jahrzehnt sich in die Neue Musik einlebten, aber eben zu einer Zeit, als diese sich noch in stärkstem Fluß befand, so daß die Entwicklung sie bald überholte. So ist es denn auch bezeichnend, daß ein bedeutend jüngerer Komponist, der 23jährige Carl Höller, in seinem anregenden Concertino für Klavier, Violine, Bratsche und Kammerorchester diese Art Komponisten bereits stark überholt hat, weil er einen gesünderen und gefestigteren Zeitgeist hinter sich sah, zudem gemerkt hat, daß in der Musik auch der lebendige seelische Ausdruck wiederum zu Worte kommen muß, soll überhaupt etwas Erquickliches zustande kommen. Man darf sich deshalb den Namen dieses Komponisten immerhin merken. Mit seelischem Antrieb arbeitet offenkundig der heute etwas bekanntere Gustav Geierhaas (geb. 1888) in seinem 3. Streichquartett, das aber doch wohl kaum zu seinen glücklichsten Arbeiten gehört, nicht zum wenigsten wegen einiger Längen. Man möchte eben über ein derart tüchtiges Werk keineswegs nach einmaligem Hören ein abschließendes Urteil fällen.

Geben alle diese Werke zu keiner eigentlich ablehnenden Stellung Anlaß, so aber die meisten in dem zweiten Orchesterkonzert gebotenen und ich sprach bereits die Vermutung aus, daß, hätte dieses Konzert vor der Mitgliederversammlung stattgefunden, die drei bereits genannten Herren des Musikausschusses nicht mehr oder doch nicht durchgängig wieder gewählt worden wären. Denn was gerade hier in Werken von Hans Brehme (geb. 1904), Wolfgang Jacobi, Lew Knipper und Nicolai Berezowsky zu hören war, gehörte mehr oder weniger jener Moderne an, die keine Geltungskraft mehr besitzt und derart die Geduld der Zuhörer in Anspruch nimmt, daß es wirklich bremensischer Ratsmusikantennerven bedarf, um eines dieser Werke nach dem anderen geduldig über sich ergehen zu lassen. Bei aller Unnatur ausgesprochene Seelenlosigkeit, einzig etwa belebt durch gestraffte Rhythmen, alles in allem ein ganz unverbindliches, dabei anspruchsvolles Musikmachen auf einer der unglücklichsten Grundlagen, auf der jemals musiziert wurde. Etwas besser, aber durchaus international verwaschen eingestellt, ist die kleine lyrische Suite für kleines Orchester von L. Knipper, aber was soll's, zumal an einem deutschen Tonkünstlerfest. Hingegen sind über das Klavierkonzert, op. 36, von Hermann Reutter einige Sonderworte zu sagen. Es mißfiel zahlreichen, gerade auf modern eingestellten Musikern sogar außerordentlich und insofern mit Recht, als derartige, geradezu maschinell rhythmische Musik, die vor einigen Jahren noch Trumpf bedeutete, heute ebenfalls als überlebt empfunden wird. Aber gegenüber der anderen, verwaschenen Musik dieses Konzerts spürt man hier doch einen ausgesprochenen Kunstwillen, es wird mit klarer Absicht auf etwas Bestimmtes hingesteuert und das ist, bei aller geradezu brutalen Einhämmerung rhythmischer Motive, immerhin etwas. Aber man bangt um diesen begabten Komponisten, der allem nach nicht von einer Musik loskommt, die heute innerlich erledigt ist. Reutter hat allen Anlaß, über die heutige und kommende Lage in der deutschen Musik nachzudenken; sonst schreitet die Zeit gründlich über ihn hinweg. Auf anderem Boden steht glücklicherweise Hermann Wunsch in seiner Kleinen Lustspiel-Suite für Orchester op. 37, ein launig-drastisches Unterhaltungswerk, das, auch einmal in Leipzig geboten, frohe Geister entfesselt und als das genommen werden sollte, was es sein will; dann fehlt's nicht an einer bejahenden Stellung zu ihm. Zu den peinlichen Nieten gehört hingegen der Liederzyklus „An den Tod“ für Alt und Orchester von Leo Kauffmann (geb. 1901), der, mit etwas veränderten Vorzeichen, jene Vorkriegs-Orchesterliedmusik in unse-

rer Zeit wieder aufleben läßt, die bei gänzlich zerbogener Gesangslinie und aufgedonnertem Orchester starkes und tiefes Empfinden vortäuschen will. Hingegen ist Petyreks a cappella-Zyklus „Beduinischer Diwan" in seiner Art ein ausgezeichnet gekonntes Werk, ohne aber doch die Kraft zu haben, uns unser eigenes, europäisches Empfinden vergessen zu lassen, sodaß es schließlich doch so etwas wie bei einer Kuriosität bleibt, obwohl sie durch die Hollesche Madrigal-Vereinigung in ausgesucht delikater Weise serviert wurde.

Als eigentlicher Höhepunkt des Festes ist ziemlich allgemein der 90. Psalm für Baritonsolo, gemischten Chor und Orchester op. 15 (Breitkopf & Härtel) von Kurt Thomas empfunden worden und in seiner Art mit Recht. Gegenüber der etwas knalligen Jerusalem-Kantate bedeutet dieses Werk einen inneren Fortschritt, der wirklich schönen Stellen, bei denen man verweilen möchte, sind entschieden mehr, aber auch der barocken Elemente, die Bögen sind weiter gespannt, die Phantasiekraft spielt eine größere Rolle und feiert tatsächlich, bei auch weniger glücklichen Stellen vor allem im noch zu dichten Orchester, einige wirkliche Triumphe und so wird das Werk überall, wo es hinkommt und eine annähernd so ausgezeichnete Aufführung erlebt wie in Bremen, Freude erwecken. Man müßte auf Einzelnes eingehen können, um dem Werk in jeder Beziehung gerecht werden zu können. Die Solopartien sind nicht sein stärkster Teil. Noch ein weiteres Chorwerk konnte tiefe Eindrücke hinterlassen, Liszts Requiem für Männerstimmen mit Begleitung der Orgel, Blechinstrumente und Pauken, das, wenn auch nicht zu den stärksten „Liszts" gehörend, doch zeigen konnte, daß eigentlich nichts in diesem Werk veraltet ist.

Nun zu den beiden Opernaufführungen, Mozart-Strauß' „Idomeneo" und Manfred Gurlitts „Soldaten". Über ersteren ist schon sehr viel geschrieben worden, und zwar wohl mehr Ablehnendes als wirklich Zustimmendes. Die letzte Frage wird wohl heißen, ob man sich an die stilistische Ungeheuerlichkeit der Verquickung zweier ganz verschiedener Personal- und Musikstile wirklich gewöhnt — und das kann bei der breiten Theatermenge wohl der Fall sein — und ob durch diese Verquickung, d. h. gerade den starken Straußschen Anteil an dem jetzigen „Idomeneo", das Werk wirklich gerettet werden kann. Dann hieße es oder hätte es zu heißen: Der Zweck heiligt das Mittel. Denn soviel steht für mich fest, daß Mozarts „Idomeneo" als solcher bleibend für die Bühne nicht gerettet werden kann, so daß vielleicht der Straußsche Ausweg einzig übrig blieb. Also heißt's abwarten, denn die Wege des Theaters sind „wunderbar". Hingegen wird die stilkritische Betrachtung diese Bearbeitung als eine Ungeheuerlichkeit bewerten, wie sie selbst auf dem Gebiete der Oper noch kaum jemals vorkam, dabei allerdings auch anerkennen müssen, daß Strauß mit Liebe an dieser Aufgabe arbeitete. Eine stilkritische Untersuchung in wenigen Worten zu geben, ist nun gänzlich ausgeschlossen, vielleicht bietet sich hiezu einmal später die Gelegenheit. Nötiger erscheint es mir, auf Gurlitts „Soldaten" etwas einzugehen, zumal sie bis dahin keine sonderlich gute Presse gefunden haben und Gurlitts mir bis dahin bekanntes Komponieren ebenfalls kein gutes Vertrauen zu der Oper einflößte. Aber, angenehme Enttäuschung, über die niemand zufriedener ist als unsereiner. So viele Mängel sich an der Oper nachweisen lassen (der Klavierauszug erschien in der Universal-Edition) und so erheblich weit sie davon entfernt ist, das Letzte zu geben, die Oper hat Theaterblut, trifft in einer Anzahl der vielen, oft mit Kino-Schnelligkeit wechselnden Bilder derart einen Hauptnerv der Szene, ist weiterhin in ihrer ganzen dramatischen Zielrichtung und musikalischen Opernsprache so erfreulich „unmodern", daß man immer wieder einmal im dramatisch-opernhaften Sinn gepackt und getroffen wird, wobei man auch nicht wenige Banalitäten in Kauf nimmt. Der Text, die Verführung und den Untergang eines Mädchens sowie ihrer ersten Liebhaber behandelnd, stammt von dem Dichter der Goetheschen „Genieperiode" Reinhold Lenz in einer wirkungsvollen Bearbeitung des Komponisten. Man möchte dem Werk tatsächlich den Weg über die deutschen Bühnen wünschen.

Über die sonstigen Veranstaltungen des Vereins, eine Vortragssitzung, behandelnd das Thema: „Künstler und Kritiker", und die Mitgliederversammlung, die sich vor allem in einer unnötig breiten Wahl, d. h. fast vollständigen Wiederwahl des bisherigen Vorstandes erschöpfte, kann man sich dieses Mal kurz fassen. In der Vortragssitzung wurde das Thema von GMD.

Prof. Dr. Raabe und Prof. Dr. Springer in die drei Fragen aufgeteilt: 1) Worin besteht die Aufgabe der Kritik? 2) Kann, darf und soll auch Politisches in Erwägung gezogen werden? 3) Wie können schwere Differenzen zwischen Künstlern und Kritikern beseitigt werden? Streng zur Sache wurde nicht sehr viel gesprochen, im übrigen stellte sich das wohl allen fast erstaunliche Ergebnis heraus, daß Künstler und Kritiker auf Grund dieser Aussprache mindestens so gut wie ein sich ausgezeichnet verstehendes Ehepaar miteinander harmonieren, auch nicht ein scharfes Wort fiel, und die Ehe, bei der dies der Fall ist, soll man bekanntlich suchen können. Ja, ja, die Dissonanzen haben sich in der modernen Musik geglättet!

Bremen ist ein geradezu idealer Tagungsort, Stadt, Menschen, Konzertstätte — die herrliche „Glocke" —, ein wohl gerüstetes Theater, ein Orchester von äußerster Schlagfertigkeit mit einem Generalmusikdirektor, Prof. Ernst Wendel, der bis aufs feinste ausarbeitet, Männer- und Gemischte Chöre, die vor schwierigsten Aufgaben nicht nur nicht zurückschrecken, sondern sie auch fast durchgängig wie spielend lösen, kurz, eine Vereinigung von derart vielen Einzelheiten, wie man sie ganz selten wieder findet. Was Musikdirektor Richard Liesche mit seinem a cappella-Domchor leistete (Pepping und Moeschinger) läßt auch noch aussprechen, daß derartige Leistungen vor zwanzig Jahren von Dilettantenchören nicht möglich gewesen wären und daß Deutschland gerade durch unsere heutigen Schulmusiker auf diesem Gebiet in besten Händen ist. Die einzelnen, durchwegs trefflichen Solisten aufzuzählen, verbietet der Raum, die Opernaufführungen waren großenteils trefflich, „Idomeneo" leider durch Anwendung der Stilbühne, die heute leider üblichen Beleuchtungsmanöver und ein etwas zu kleines, zurückgeschraubtes Orchester um manche berechtigte Wirkung gebracht, während „Soldaten" eine treffsichere Regie erfuhr, die beiden Kapellmeister, H. Adler und C. Dammer, voll an ihrem Platze stehend. Die Stadt, geistvoll vertreten durch den Senator Dr. Spitta, überwies dem Verein 2000 M., die Philharmonische Gesellschaft verhalf zu einem festlich verlaufenden Abend im Bremer Ratskeller, und dann, als Höchstes von allem, lud der Norddeutsche Lloyd noch zu einem Besuch Helgolands auf einem seiner schönsten Schiffe ein, bei einem Wetter, das die Nordsee als Spiegel erscheinen ließ. Das war Bremen, geht hin und sucht etwas Ähnliches!

# Das Schweizerische Tonkünstlerfest in Solothurn.

Von Fritz Gysi, Zürich.

Da die 32. Tagung der schweizerischen Tonkünstler zusammenfiel mit der Jahrhundertfeier eines solothurnischen Sängervereins, waren die Richtlinien für die Programmgestaltung von vorherein gegeben. Städtischer- und eidgenössischerseits hatte man sich geeinigt auf chorische Darbietungen großen Stils. Für den Verlauf des die beiden Anlässe zu einer Doppelfeier zusammenziehenden, durch Behörden und Private zuvorkommend unterstützten Festes wurde demzufolge das Chorische der entscheidende Teil. Neben der Uraufführung eines alles andre in den Schatten drängenden neuen Werkes von Arthur Honegger traten die beiden Orchesterkonzerte und die Kammermusikmatinée an Bedeutung zurück, und die Vorführung zweier Messen solothurnischer Herkunft (der einen liturgisch, der andern im Konzertrahmen) war im Zusammenhang mit dem Vereinsjubiläum mehr als eine lokale Angelegenheit zu betrachten.

Solothurn, die in ihrem Architekturbild noch manchen mittelalterlichen Zug bewahrende Aarestadt, besitzt in der St. Ursus-Kathedrale einen Bau, der das abklingende Hochbarock mit den Tendenzen des Klassizismus in prächtige Übereinstimmung bringt. In diesem weiten, hohen und lichtdurchfluteten Dom, der einem die schweigende Musik des Raumes tief ins Bewußtsein prägt, ist von jeher fleißig musiziert worden, und diese Freude am Singen griff über auf außergottesdienstliche Funktionen, wodurch das Solothurner Musikleben auch in seinen profanen Auswirkungen gefördert wurde. An seinem Aufbau hat hauptsächlich der Cäcilienverein mitgeholfen, der sich seit den mit der konfessionellen Spaltung zusammenhängenden Kultur-

kämpfen vom rituellen Dienſt zurückgezogen und ſich dafür mit um ſo größerem Eifer der Populariſierung weltlicher Chorwerke gewidmet hat und der heute auf ſeinen hundertjährigen Beſtand zurückblicken kann.

Für dieſen Jubilar hat Arthur Honegger ſeine „Cris du monde" geſchrieben und ihm, wie man hört, vorläufig das alleinige Aufführungsrecht zugeſichert (der Cäcilienverein wird die Novität demnächſt in Paris zur Kenntnis bringen). Das in Form und Idee vom traditionellen Charakter des Oratoriums oder der Kantate abweichende, an die Verborgenheiten unſres geiſtigen Daſeins rührende Werk zeigt uns den Komponiſten auf dem gläubigen Wege des Eſoterikers. Hier entſcheidet einmal nicht (was ſonſt bei Honegger öfters der Fall iſt) die techniſche Routine, das körperlich Motoriſche, auch nicht der à tout prix-Standpunkt des atonalen Fanatikers, ſondern der Geiſt, der über den Dingen ſchwebt, der Blick in die ſeeliſchen Tiefen unſres Kollektiverlebens. Zwar bot ſich Honegger auch hier noch Gelegenheit genug, von der hochentwickelten Kunſt ſeiner realiſtiſchen Schilderung Gebrauch zu machen. Denn den als Symbole der Arbeit, des menſchlichen Erhaltungszwanges und der Unraſt der modernen Menſchheit gefaßten „Stimmen der Nacht" ließ ſich nur von dieſer naturaliſtiſchen, ſozuſagen illuſtrativen Seite beikommen. Und ſchon aus innern Gründen mußte dem ſo ſein. Denn wie ſonſt hätte der Kontraſt zwiſchen dem Lärm des Alltags und den zur Beſinnung, zur Ruhe mahnenden innern Stimmen, welche Dichter (René Bizet) und Komponiſt zu ſchildern unternehmen, verwirklicht werden können!

Ja, auch die Partitur der „Cris du Monde" enthält ein gut Teil ſolch buchſtäblich zu nehmender, weil der raſſelnden, ſtampfenden, ſchrillenden Umwelt abgelauſchten Geräuſchmuſik. Anderſeits aber wird dem Maſchinengeheul unſrer vom „Geiſt der Technik" geknechteten Gegenwart eine andre Tonart entgegengehalten, die bei Honegger ſtellenweiſe wirklich ſphäriſch klingt, ein Klangrevier, das mit unſrem innerſten Glückverlangen korreſpondiert und das uns Honeggers Schaffen in einem ganz neuen, unerwarteten Entwicklungsſtadium zeigt. Wir können uns hierüber kaum täuſchen: in den „Cris du Monde" (auch wenn dieſe in ſeinem Lebenswerk nur einen Ausnahmefall bilden ſollten) wird der Weg zu noch ungeahnten, kommenden Dingen der Tonkunſt beſchritten. Honeggers myſtiſche Chorleitern garantieren gewiſſermaßen den Aufſtieg in die muſikaliſche Stratoſphäre, und ſeine im okkulten Halbdunkel durcheinanderwogenden, mit ſeltſamen Lauten aneinanderſchlagenden Bitt- und Sehnſuchtschöre eröffnen den Blick in einen Klangraum, deſſen Vorhandenſein der Künſtler zwar erſpürt, deſſen Exiſtenzbeweis jedoch theoretiſch erſt noch erbracht werden muß.

Die Einſtudierung der „Cris du Monde" ſtellte an die Cäcilianer enorme Anforderungen. Unter Dr. Erich Schilds hingebungsvoller Leitung und dank der Hilfsbereitſchaft des für die Dauer des ganzen Feſtes verpflichteten Berner Stadtorcheſters wurden ſie zum größten Teil erfüllt. Der Chor, der qualitativ die Bedeutung eines kleinſtädtiſchen Geſangvereins weit überragt, fand die erwünſchte Ergänzung in den an techniſchem Können und charaktervollem Vortrag miteinander wetteifernden Soloſtimmen von Berthe de Vigier (Sopran), Pauline Hoch (Alt) und Carl Rehfuß (Bariton). Der Eindruck, den dieſer jüngſte Honegger hinterließ, war ein gewaltiger und wäre es geweſen auch ohne das die Feſtſtimmung bei Mitwirkenden und Publikum erhöhende Dekorativum einer Zentenarfeier. Dem anweſenden Komponiſten und ſeinen ſolothurniſchen Vorkämpfern wurde in enthuſiaſtiſcher Weiſe gehuldigt. Nach dieſer erfolgreichen Uraufführung im franzöſiſchen Originaltext kann ich mir ſchwerlich vorſtellen, wie die „Cris du Monde" („Der Welten Schrei" heißt das Werk in der ſubtilen Übertragung durch Gian Bundi) von deutſch ſingenden Chören in die Konzertpraxis eingeführt werden ſollen, zumal ihre Worte dem franzöſiſchen Sprachrhythmus allzu eng verbunden ſind.

So ſehr Honeggers Schöpfung auf die Probenarbeit drückte, hat es der Cäcilienverein mit deren Einſtudierung nicht bewenden laſſen, ſondern anläßlich ſeiner Säkularfeier auch einen Solothurner durch die Erſtaufführung ſeiner Meſſe geehrt. Richard Flury hat vor der Öffent-

lichkeit schon mehrere Proben seines Kompositionstalentes abgelegt. Seine d-moll-Messe darf man, trotz des nicht immer bequemen Chorsatzes und der den Solisten (speziell dem Sopran) gefährliche Exkursionen zumutenden Schreibweise als eine wohlgefällige und klanglich dankbare Gebrauchsmesse ansprechen. Das persönliche Moment verschwindet hinter der Fülle von Anregungen, die Flury von den führenden Meistern der neuern Sakralliteratur empfangen hat. Auch diese Novität, von Erich Schild und den bereits genannten Institutionen liebevoll betreut, wurde, wenngleich mehr als lokales Ereignis bewertet, allgemein mit großer Befriedigung entgegengenommen, und der reiche Beifall galt nicht zuletzt den mit ungleichem Gelingen beteiligten Solisten: der kaum erst flügge gewordenen, aber vielversprechenden Solothurner Sopranistin Paula Adam-Girard und den erfahreneren Gewohnheitssängern Ilona Durigo, Ernest Bauer und Felix Löffel.

Betrafen die Werke von Honegger und Flury in erster Linie das interne Festprogramm der Cäcilianer, so ging die solothurnische Tagung immerhin auch sonst nicht ohne vokale Errungenschaften aus. Ich schließe hier dasjenige an, was diesbezüglich vor der Jury des Tonkünstlervereins Gnade gefunden hat und zur Aufführung empfohlen worden ist. Da waren einmal Volkmar Andreäs Chinesen-Lieder aus „Li-Tai-Pe", die sich nach der unmittelbar zuvor erfolgten glanzvollen Zürcher Uraufführung in Solothurn sehr matt ausnahmen. Ihren beschwingten Nummern gegenüber jedenfalls blieb Ernest Bauer hilflos. Mit diesen Orchestergesängen ist Andreä eingeschwenkt auf jenes verlockende Gebiet, das seit Gustav Mahler den Komponisten keine Ruhe mehr ließ. Man wäre fast versucht, eine Regel aufzustellen: je gründlicher einer Einblick gewinnt in die Geheimnisse der modernen Instrumentationstechnik, desto intensiver fühlt er sich hingezogen zu den mondstrahlig-herbstlich-flüsternden Poesien der altchinesischen Lyriker. Auch der Zürcher Kapellmeister hat diesem östlichen Drange nachgeben müssen. Und es war gut so. Denn diese Folge von acht der Stimmung nach zu einem einheitlichen Ganzen verbundenen Gesänge gehört zum wertvollsten, was Andreä ans Konzertlicht gebracht hat. Der heute auf jeden Orchestermaler lauernden Gefahr, das Zeitbedingte, das technische Raffinement dem persönlichen Ausdruck überzuordnen (siehe Othmar Schöck!) ist er freilich auch nicht entronnen.

Mehr zu erwärmen vermochten, hinsichtlich ihrer Wiedergabe, drei von Ilona Durigo sehr teilnahmsvoll gesungene Altlieder von Heinrich Pestalozzi, welche die feingeartete Kunst dieses keinem speziellen -Ismus einzureihenden Zürcher Komponisten von ihrer stärksten Seite zeigten. In eine unmißverständlich aktuell seinwollende Tonsprache kleidet Conrad Beck (von welchem unsre patriotische Musikpresse viel Aufhebens macht) seine Rainer Maria Rilkes Einsamkeitsspuren verfolgenden Herbstgedanken („Drei Herbstgesänge"), welche, trotz der Mitbeteiligung des Basler Münsterorganisten Adolf Hamm, in den Händen von Helene Suter-Moser zu einer fast winterlich kühlen Angelegenheit wurden. Wesentliche Temperaturerhöhung führte alsdann Berthe de Vigier herbei, welche der douce poésie dreier in ein feinmaschiges Orchestergewebe gehüllter, über die Art des Komponisten nichts Neues aussagender Impressionen („Trois mélodies") von Pierre Maurice eine vitale Interpretin war.

Überladene Programme wurden während der Solothurner Tagung nirgends geduldet. Wer zu weitschweifig, zu umständlich schreibt, scheint in die Schar der für dieses Jahr Auserwählten überhaupt nicht aufgenommen worden zu sein. Trotzdem sind einige noch zu wortreich geworden im Verhältnis zum Sinn ihrer Rede. Vor allem Albert Moeschinger in seinem „Konzert für Klavier und Kammerorchester" (Solist Franz Joseph Hirt), worin es gedanklich ziemlich kraus zugeht und eine trockene, auf atonalem Grunde sich tummelnde Fröhlichkeit immer wieder unterbunden wird. Aber originell ist die Introduktion zu diesem opus 18, deren dumpfe obstinate Orchesterstöße wie unheimliche Pendelschläge wirken. Mit einem den Lauf der Alltäglichkeit fliehenden, sinfonisch verklausulierten, aber von einem auf hohe Ziele gerichteten Wollen zeugenden „Violinkonzert" hat Walther Geiser (Basel) aufgewartet. Klangführend in seinem (inhaltlich bedeutsameren) zweiten Satze ist nicht die Geige, sondern sind drei Posaunen, in deren lugubren Chormonologen das Soloinstrument untergeht. Übrigens war

hier die Zusammenarbeit zwischen dem Berner Orchester und dem schwachtonigen Basler Geiger Fritz Hirt keine ersprießliche.

Eine eigentliche Sinfonie gab es diesmal nicht, wohl aber eine Suite sowie zwei programmatische Ouvertüren. Die eine, sehr muntere, gehört zu Hans Haugs komischer Oper „Don Juan in der Fremde", die den Weg demnächst über Basel hinaus finden dürfte; die andere stammt vom Genfer André-François Marescotti, der sich als Kirchenkapellmeister sonst mehr mit sakraler Musik befaßt, in seinem Vorspiel zur „Comédie de celui qui épousa une femme muette" jedoch eine an Rabelais inspirierte, orchestral flott aufgemachte Burleske zum besten gab. Schließlich muß hier noch Walter Lang eingereiht werden, dessen für Kammerbesetzung arrangierte „Bulgarische Volksweisen" ihres bald tänzerisch frohen, bald pastoral elegischen, das Slavische in Klang und Metrik deutlich herausstellenden Inhalts wegen spontanen Applaus ernteten. Obwohl einige der genannten Komponisten ihre Werke selber dirigierten (oft mit rührenden Zeichen der Unerfahrenheit), hatte Erich Schild, als die eigentlich treibende Kraft des Solothurner Musiklebens, auch hier die Hauptarbeit zu leisten.

Der Rest des Gesamtprogramms gehörte der solistischen Literatur, respektive der Kammermusik, deren Wiedergabe den Wortführern des Berner Orchesters anvertraut worden war. Hier stand obenan ein Klavierquintett von Gustave Doret, dem Senior der westschweizerischen Musiker, ein Werk, das mit zeitgenössischen Problemen nicht das Geringste zu schaffen hat, das sich Genüge tut im Schwung und in der diatonischen Klangfreudigkeit seiner marschartigen Ecksätze sowie in der etwas gleichförmig geratenen Instrumentallyrik seiner Mittelglieder. Grundehrliche Musik, die man beneidet um ihrer welschen Sorglosigkeit willen. Etwas ähnlich Unbekümmertes wurde beigesteuert vom Genfer Komponisten Louis Piantoni und zwar in Form eines „Pastorale et Rondeau" für Fagott und Klavier. In dieser modernen Spielmannsmusik kann sich das zwiespältige Blaserohr nach beiden Richtungen hin entfalten: in verträumt bukolischer Weise wie als schnurrendes und schmunzelndes Tanzinstrument. Für wohl nicht beabsichtigte humoristische Wirkung sorgte ein junger Schönbergianer, Erich Schmid, mit einer à la Anton von Webern „komponierten" Sonatine für Geige und Klavier. Analog seinen Vorbildern besteht auch dieses spukhafte Stück aus lauter Klangfetzen und akustischen Luftgespinsten. Da und dort tröpfelt, säuselt, girrt oder kratzt ein Ton, aber nirgends bietet sich dem verdutzten Ohr ein „Handgriff".

Da der Solothurner Saalbau, in welchem sämtliche Konzertveranstaltungen stattfanden, über eine vor kurzem installierte, erst mit dem Tonkünstlerfest dem praktischen Gebrauch übergebene Konzertorgel verfügt, war von den Programmregisseuren dafür gesorgt worden, daß das schöne Instrument nicht untätig blieb. Adolf Hamm inaugurierte das Werk mit einer klar und großzügig gebauten Passacaglia des Baslers Rudolf Moser (von welchem auch der Eingangssatz eines nach klassischen Mustern gearbeiteten Concerto grosso zur Aufführung gelangte). Ferner ließ sich an dem neuen Instrumente der Genfer Organist Alexandre Mottu vernehmen mit zwei liturgischen Stücken eigener Komposition.

Das Fazit der 32. Tagung der schweizerischen Tonkünstler lautet im allgemeinen ermunternd. Neben Honeggers überragendem Chorwerk, das auch anderswo bald von sich reden machen wird, hatten es die andern freilich schwer aufzukommen. Daß die Schweiz einen so phantasiereichen und selbständigen Musiker hervorgebracht hat, soll indessen seine Trabanten nicht entmutigen. Im Gegenteil, hierin kann ein neuer Ansporn zu jenem geistigen Güteraustausch liegen, der sich im Schaffen unsrer Tonsetzer manifestiert. Und ein jeder tue — so hier wie überall — ehrlich und unangefochten das, was in seinen Kräften steht.

Für die Erhöhung der Feststimmung sorgten Vergnügungen andrer Art: Bankette in der altehrwürdigen „Krone" und im gemütlichen Bad Attisholz, gesellige Abende, Autofahrten in den frisch aufgrünenden Jura sowie ein Privatempfang in einem herrschaftlichen Landhause. Auch dieses dreitägige Musikfest hat es erwiesen, daß die Solothurner Gastfreundschaft, die sich schon bei anderen Kongressen rühmlich bewahrheitet hat, kein leerer Wahn ist.

# Wie kamen Sie zur Flöte?

Ein Beitrag zur Psychologie des Flötenspiels.

Von Hans A. Martens, Berlin.

Gewiß mag mancher Flötenliebhaber sehr verblüfft gewesen sein, wenn ich unvermittelt jene Frage an ihn mündlich oder schriftlich richtete. Aber an der Art der Beantwortung läßt sich in allen Fällen das volle Verständnis des Gefragten für die Frage erkennen. Warum stelle ich diese Frage? Weil ihre Beantwortung die Hemmungen zeigt, die die Flöte in der Hausmusik erfährt, und tiefe Einblicke in das Psychologische der Flötenliebhaberei gestattet, aus denen wertvolle Schlüsse für die Verbreitung der Flöte im deutschen Hause zu ziehen sind. Denn der innerste Grund meiner Frage liegt in dem Streben, mit der Erkenntnis der Triebfedern, die Flöte zu erlernen, der Volkstümlichmachung*) der Flöte zu dienen. Ein ähnliche Skala der Einflüsse, wie sie bei der Wahl eines Berufs oft entscheidend werden, durchlaufen wir beim Studium meiner Frage: Oft ist es der blinde Zufall, häufig eine bewußte oder unbewußte Freude am Klang der Flöte, nicht selten ein gewisser, im Kindesalter natürlicher Nachahmungstrieb, auch der Wunsch, ein anderes Instrument wie das übliche Klavier oder die Violine zu erlernen, — die zur Flöte geführt haben. Ich wähle einige bemerkenswerte Fälle aus meiner Sammlung aus.

Ein Pfarrer schreibt mir: „Zum Flötenspiel kam ich durch Anregung eines Schulkameraden seit Untertertia, kaufte mir aber doch erst als Oberprimaner meine Flöte und nahm Unterricht; vorher habe ich keinerlei Musik getrieben, nicht einmal die Noten gekannt, sondern nur sehr gern Musik gehört. Meinen Angehörigen gefiel zum Teil Flöte jetzt noch nicht sonderlich, mir dafür um so mehr! Geige hörten sie lieber. Wo ich mich entsinne, besonders von Musik ergriffen worden zu sein, da war es Blasmusik." Ausschlaggebend war in diesem Fall die Klangfarbe und der Eindruck, die Flöte sicher beherrschen zu können, ebensogut wie der gleichaltrige Kamerad. Ein lusterweckender Antrieb von großer Bedeutung. Kennzeichnend ist der Widerstand der Angehörigen, der sich ganz allgemein aus der Abneigung der meisten Menschen gegen das Neue und Ungewohnte erhebt; denn die Neuwilligen sind gegenüber den Altfesten stets in der Minderzahl. Wir finden diesen Grund der Umwelthemmung sehr häufig wieder.

Ein Liebhaberflötist, der „sich krank fühlt, wenn er nicht täglich wenigstens zwei Stunden Flöte blasen kann", sandte folgende Antwort: „Bis zu meinem 16. Lebensjahre habe ich eigentlich Musik gar nicht getrieben, nur im Schülerchor mitgesungen. Mein Vater wünschte sehnlichst, daß ich das Klavierspiel betreiben sollte. Dieses wollte ich aber nicht, weil alles vom Klavierspiel dröhnte. Dann geschah das plötzlich eintretende Wunder. Bei einem Schüler-Konzert spielte ein zwei Jahre älterer Schüler eine Sonate von Kuhlau für Flöte mit Begleitung des Pianoforte. Dies klang mir so herrlich, daß ich die darauffolgenden Tage immer nur vom Flötenspiel schwärmte und dann selbst zum Flötenblasen überging. Zuerst allein an Hand einer Schule, dann unter Leitung eines früheren Flötisten einer Militärkapelle, damals Postbeamter. Nun betreibe ich das Flötenspiel seit 33 Jahren und bin immer wieder von neuem im Banne der holden Euterpe." Welch eine Begeisterung spricht aus diesen Zeilen, die wir auch in den meisten anderen Äußerungen wiederfinden! Sie mag die Musikliebhaber, die ein Instrument

*) Zu vergleichen des Verfassers Beiträge:
„Die Flöte in der Hausmusik" in dieser Zeitschrift, 1925.
„Die Blockflöte in neuerer Zeit" in dieser Zeitschrift, 1930.
„Das Stiefkind der deutschen Hausmusik" in „Neue Musikzeitung", 1920.
„Meyer- oder Böhm-Flöte in der Hausmusik" in „Neue Musikzeitung", 1922.
„Hausmusik" in „Neue Musikzeitung", 1926.
„Glückhaftes Flötenspiel" in „Musik im Leben", 1926.
„Zwei Abende, der Flöte gewidmet" in „Musik im Leben", 1926.





Zur Aufführung von Mozarts „Idomeneo“

in der Neubearbeitung von Richard Strauß und Lothar Wallerstein im Bremer Stadttheater anläßlich des 61. Deutschen Tonkünstlerfestes des ADMV

Bühnenbild: Schlonski, Regie: Heythekker, Dirigent: Adler

Idomeneo: L. Boelicke, Oberpriester: Th. Thement, Ilia: L. Lissitschköna. Adamantes: E. Kment



Zur Aufführung von Mozarts „Idomeneo"

in der Neubearbeitung von Richard Strauß und Lothar Wallerstein im Bremer Stadttheater anläßlich des 61. Deutschen Tonkünstlerfestes des ADMV

Bühnenbild: Schlonski, Regie: Heythekker, Dirigent: Adler

Idomeneo: L. Boelicke, Oberpriester: Th. Thement, Ilia: L. Lissitschköna, Adamantes: E. Kment

erlernen wollen, und alle, die für die muſikaliſche Ausbildung von Schutzbefohlenen verantwortlich ſind, anregen, ſich bei der Auswahl eines zu erlernenden Inſtruments der Flöte zu erinnern: Möge aus manchem Flöten-Saulus, aus mancher Flöten-Saula ein Flöten-Paulus und eine Flöten-Paula werden! Ganz allein der Flöte Zauberklang weckte hier ſchlummernde muſikaliſche Kräfte. Deshalb, ihr Flauteniſten, laßt Euer Inſtrument erklingen, wo es nur ſchicklich iſt: Freundwillige Nachbarn horchen auf, wenn ihr in abendlicher Feierſtunde Zwieſprache mit eurer beſten Freundin haltet, Wanderer lauſchen verwundert, wenn eine Flöte über einem See aufwacht, und ein frommes Gemüt wird wunderſam ergriffen, wenn die ungewohnte Flöte in der ſakralen Muſik im ſtillen Gotteshaus zu ihm ſpricht.

Eine Lehrerin äußert ſich: „Als Kind habe ich mich mit Erfolg geweigert, Klavierunterricht zu nehmen, ja, ſogar weinend im Nebenzimmer geſeſſen, wenn meine Schweſter Klavier ſpielte — es verurſachte mir Leibſchmerzen. Wie ich dann erwachſen war, kam mir immer ſtärker der Wunſch, Muſik auszuüben. Ich darf aber nicht vergeſſen, daß neben dieſem gewiß ehrlichen Sehnen mitſprach, daß ich als Lehrerin ſehr gern den Geſangunterricht — wenigſtens auf der Unterſtufe — ſelber erteilen wollte. Dabei aber war bei meinem geringen Gehör die Nachprüfung des einen oder anderen Tones durch ein Inſtrument nötig. Zum ſauberen Geigenſpiel reichte meine Veranlagung nicht aus und ſo brachte ich den Mut auf, die Flöte zu verſuchen, deren Wohllaute mir ſeit Jahren lieb ſind. Ich habe viel Freude an den Flötentönen; die weichen, runden Flötentöne tun ſo wohl." Auch hier die Freude an der Klangfarbe in Verbindung mit ausgeſprochener Abneigung — nach der draſtiſchen Darſtellung möchte man an Idioſynkraſie denken — gegen das für die Geſangslehrerin gegebene Klavier; und, merkwürdig genug, führt ausſchlaggebend der Irrtum, bei der Flöte ſei das „geringe Gehör" nicht hindernd, zu ihr hin. Ergötzlich ſoll das Erſtaunen der kleinen Sängerinnen im Unterricht geweſen ſein: Mit offenem Mund ſtarrten ſie auf die Finger der flöteblaſenden Lehrerin und vergaſſen zu ſingen. Hoffentlich nimmt die kleine Schar die Eindrücke über die Flöte aus der Kindheit mit auf den Lebensweg und denkt nicht, wie jenes kleine, ſechsjährige Fräulein, dem ich vor kurzem die ihm bekannten Kinderlieder auf der Flöte vorblies mit dem freundlichen Wunſch für die Zukunft, daß es ſpäter auch das Flötenſpiel erlernen möge: „Ich bin ein Mädchen, ich bekomme einen Flügel."

Ein Flötenliebhaber erzählte mir ſehr launig von ſeiner Abwanderung vom Klavier zur Flöte: „Ich hatte gegen die Klavierſtunde eine ſehr große Abneigung, wahrſcheinlich weil ſie immer begann, wenn ich am ſchönſten ſpielte. Aber am meiſten unerträglich war mir das Säubern der Fingernägel vor jeder Klavierſtunde. Zufällig fand ich im elterlichen Hauſe unter altem Hausrat eine alte gelbe Flöte. Auf ihr probierte ich, es gefiel mir und gelang auch, meine Eltern umzuſtimmen, die wohl keine beſonderen muſikaliſchen Pläne mit mir hatten. Vor allem verſprach ich mir, bei der Flöte von der verhaßten Fingernägelkultur loszukommen. Die Erfüllung dieſes ſehnlichen Wunſches gab den Ausſchlag. Der Flötenlehrer ſagte: „Die Fingernägel ſind mir ganz gleichgültig, bei der Flöte iſt der Anſatz die Hauptſache." Und ſo begann ich denn mit ihm und es iſt mir noch nie leid geweſen. Welch ein drolliger Zufall ließ hier die Flöte den Sieg erringen!

Ein anderer Liebhaberflötiſt ſchrieb mir: „Wie ich zur Flöte kam? Das wird vom Vater her ſein. Der ſpielte verſchiedene kleine Intrumente wie Piccolo, Blechflöte, Ocarina und auch eine alte gelbe Flöte ohne Klappen; er ſpielte dieſe Flöte nicht ſchön nach meinen jetzigen Begriffen, aber gefallen hat mir's als Kind doch. Auf dieſer Flöte habe auch ich meine erſten Studien gemacht, aber nicht lange, denn das Inſtrument war mir zu mangelhaft. Später hörte ich dann in der Oper den ausgezeichneten Flötiſten Profeſſor Krüger ſpielen, welcher die Böhmflöte meiſterhaft beherrſchte. So wurde ich immer wieder zur Flöte hingezogen, bis ich mir im Alter von ſchon 20 Jahren ein Inſtrument für rund 60.— Mk. kaufte, und ich kam ſehr raſch vorwärts." Kein hemmendes Moment, ſondern der Nachahmungstrieb des Kindes legte den Grund zu der Vorliebe für den Flötenton, während im Unterbewußtſein der Seele die Verehrung für den Vater zur Anteilnahme an dem von ihm geblaſenen Inſtrument hinführte. Wie nicht ſelten bei der Be-

rufswahl: Ich will das werden, was der Vater ist. So gilt, was ich schon einmal niederschrieb: Wenn erst viele deutsche Väter ihren Kindern die ersten musikalischen Eindrücke durch die Flöte übermitteln, wird das Flötenspiel in der deutschen Familie gar mächtig emporblühen. Die Söhne von zweien meiner Freunde haben das Flötenspiel erlernt, weil sie an meinem Flötenspiel, accompagnieret von ihren Vätern, Gefallen fanden.

Ein sehr begeisterter Flötenfreund plaudert zum Thema: „Das Flötenspiel habe ich erst mit 28 Jahren angefangen: Nicht durch Familie oder Freunde angeregt. Die Flöte hatte von jeher einen besonderen Reiz auf mich ausgeübt, einerlei, ob ich sie im Konzert, in der Oper oder im Militär-Gartenkonzert hörte. Mein Vater konnte mir weder eine Flöte kaufen noch den Unterricht bezahlen. So mußte ich warten, und als ich als junger Kontorist eine bessere Weihnachtsgratifikation bekam, kaufte ich eine Meyerflöte und es ging an die Kunst. Mein damaliger Lehrer war nicht erstklassig, mein Interesse erlahmte, und ich habe die Sache oft jahrelang liegen lassen. Inzwischen 50jährig geworden, habe ich das Flötenspiel im zweiten Kriegsjahre wieder aufgenommen; ich fand seelische Beruhigung und Befriedigung in der Musik. Ja, ich nahm Unterricht, habe noch jetzt welchen und bin mit großem Eifer und großer Freude dabei." Jene unerforschlichen Regungen der Seele ließen die Neigung zur Flöte anscheinend in frühester Jugend sprießen. Man müßte schon mit der modernen Psychoanalyse in die tiefsten Tiefen der Seele hinabsteigen, um die äußeren Reize aufzuspüren, die ersten, nicht zum Bewußtsein gekommenen und in der Erinnerung nicht mehr haftenden Eindrücke von Flötenmusik in zartestem Kindesalter zu entdecken. Mit den Jahren bildete sich das starke Interesse für das Instrument heraus, das bis in die reifen Mannesjahre seine gewaltige Anziehung bewahrt hat. Geldliche Ungunst hinderte zunächst den Beginn des Flötenspiels. Wir werden erinnert an die hohen Preisunterschiede einer leidlich reinstimmenden Schüler-Flöte alten Systems und einer Schüler-Böhmflöte. Neulich klagten mir zwei Studenten ihr Leid. Der eine (angeregt durch einen Schulkameraden) möchte gern die Flöte erlernen, schreckte aber vor dem hohen Preis einer Böhmflöte zurück mit den Worten: „Da kann ich noch zehn Jahre warten und nachher habe ich vielleicht keine Zeit mehr für die Pflege der Musik." Ich überließ ihm eine gute Meyerflöte, damit er Euterpens Kunst nicht verloren ginge. Der andere, fortgeschritten in der Beherrschung der Flöte (einer meiner jungen oben gedachten Freunde), möchte gern zur Böhm-Flöte übergehen, ein schier unerfüllbarer Wunsch. So sehe ich immer wieder meine Ansicht über die Notwendigkeit bestätigt, die alte Flöte in der Hausmusik nicht aussterben zu lassen, wozu, wie ich früher*) einmal nachzuweisen versuchte, zur Zeit kein zwingender Grund vorliegt. Die konische Flöte wird heute in solcher Vollendung gebaut, daß sie jeden Liebhaberflötisten hinsichtlich moderner Grifftechnik und künstlerischer Anforderung befriedigt — worüber mir von erstklassigen Dilettanten begeisterte Zuschriften vorliegen —, und daß sie daher mit der Böhmflöte im Duett tonrein geblasen werden kann. Der verhältnismäßig geringe, noch eben erschwingbare Preis einer Schülerflöte alten Systems ist bestens geeignet, die Flöte volkstümlich in unserem verarmten Vaterlande zu machen und ihr zahlreiche Freunde — deren Zahl nach meinen Beobachtungen im Steigen begriffen ist — zu erhalten. Es setzte mich daher auch nicht in Erstaunen, daß die Dilettanten-Schüler einer Meisterflötistin fast ausnahmslos die konische Flöte, z. T. ererbte, abenteuerliche Instrumente bliesen. Wer jedoch über ausreichende Geldmittel verfügt und mit Ernst an das Studium der Flöte als Musikliebhaber herangeht, sollte sich von Anfang an eine Böhmflöte anschaffen, die heute in der Bauart der „Einheitsflöte" zum Preise von 250 RM. von einer Spezialwerkstätte für Böhmflötenbau in erstklassiger Ausführung geliefert wird.

Mitte der Dreißiger wandte sich ein Herr der Flöte zu, angeregt durch Brachvogels Roman „Friedemann Bach", in dem die Flöte bekanntlich eine Rolle spielt. Gefesselt durch schwere Kriegsverletzung an das Krankenbett, faßte er in ruhigem Nachdenken über das Gelesene den Plan.

Und nun mögen die ebenso lehrreichen wie bemerkenswerten Ausführungen folgen, die mir eine Künstlerin der Flöte in dankenswerter Weise zur Verfügung gestellt hat: „Ich hatte immer

*) Siehe „Meyer- oder Böhm-Flöte in der Hausmusik" in „Neue Musikzeitung", 1922.

ein Sehnen und zugleich auch die Gewißheit, einmal was anderes zu ſein als nur ein Haustöchterlein. Meine Geſchwiſter ergriffen zum Teil Muſik als Beruf und ich konnte nie ſo recht mit, wenn wir ſpielten, was ſehr weh tat. Nun hatten wir einen alten, ehrwürdigen Freund, den Freiherrn Adolf von Berlichingen, ein Genie der Redekunſt, ein Feuergeiſt voll Verſtand und Güte; er half mir. Am Tag nach dem erſten Konzert, welches meine Schweſter mit der Viola d'amore gegeben hatte, zeigte er mir eine Flöte und ſagte mir, wie der Ton hervorgebracht würde; ich ſollte es verſuchen. Ich ſetzte an und der Ton *cis* war da. „Nehmen Sie das Inſtrument und lernen Sie es, Sie werden es können und werden mit Ihren Schweſtern ſpielen und werden ein ſelbſtändiger Menſch ſein. Wer alte Muſik pflegt, braucht auch ein Blasinſtrument, und die Flöte hat den ſanfteſten Ton." Mir war bange, obgleich der Vorſchlag mich reizte; denn ich wußte, die Eltern liebten die Flöte nicht beſonders. Wie ſollte ich dagegen aufkommen? „Verſuchen Sie zuerſt allein, ohne etwas davon zu ſagen, und wenn ſie etwas zuſtande bringen, dann laſſen Sie ſich hören. Man wird nichts dagegen einwenden können." Und ſo habe ich es gemacht; allerdings geſtehe ich, von der Schönheit des Flötentons hatte ich damals keine Ahnung, das habe ich dem erfahrenen Manne nur geglaubt. Denn ich ſelbſt habe dem Inſtrument nie Beachtung geſchenkt, als ich es im Orcheſter hörte, und einen guten Soliſten kannte ich gar nicht, obwohl meine Vaterſtadt ſeit langem eine bedeutende Muſikpflanzſtätte war. Mein ausgezeichneter Lehrer war erſt ſeit kurzem da; als ich ihn zum erſten Male konzertieren hörte, wußte ich, was es heißt, Flöteſpielen, und mein Vorſatz, nicht mehr von dem Inſtrument zu laſſen, ſtand feſt." Ein ſehr intereſſanter Fall. Zunächſt keinerlei Kenntnis von der Flöte, bis der Anſtoß faſt überraſchend von außen kommt und das Vertrauen zu dem Freunde des Elternhauſes und ſeine Überzeugungskraft das Intereſſe für die Flöte wachruft und erſtarken läßt. Das Anhören eines Meiſterflötenſpiels bekräftigt dann endgültig den Vorſatz, ſich der Flöte zu widmen, weckt die ganze Willenskraft, um in der Verborgenheit der Rumpelkammer und des einſamen Dachzimmerchens, das Bügeleiſen als Notenſtänder, in ſtummen Übungen — noch immer gegen den Willen der muſikliebenden Eltern — den Aufſtieg zu künſtleriſcher Höhe zu beginnen.

Und wie kam der königliche Muſikus zu Sansſouci zur „Querpfeiferei"? Eines Sommertags 1727 kehrte eine kleine Hofgeſellſchaft, deren Mittelpunkt die Königin mit ihren älteſten Kindern Wilhelmine und Friedrich bildete, in Luſtſchiffchen auf der Spree von einem Ausflug in den Charlottenburger Garten nach Berlin zurück. Auf der nächtlichen Heimfahrt zwiſchen Wald und Wieſen blies Hans Hermann Katte die Flöte. Alle lauſchten ſchweigend und bemerkten des Kronprinzen Entzücken. Nach Ankunft bei den Treppen von Monbijou ging der junge Fritz wortlos zu Katte und nahm ſeine Flöte in die Hand. In dieſer wunderſchönen Szene, von Windlichtern beſchienen, ſprießten die erſten zarten Wurzeln zu Friedrichs tiefer Neigung zur Flöte. Der Zufall ließ den muſikliebenden Kronprinzen im Jahre 1728, der ihn in Begleitung ſeines Vaters an den ſächſiſchen Hof führte, das Flötenſpiel des Johann Joachim Quantz, der als gereifter Künſtler der Hofkapelle angehörte, hören. Es machte auf ihn ſo großen Eindruck, daß er „von dieſem Augenblick an ſich der Flöte verſchrieben hatte". Man kennt die Nöte, die der „Querpfeifer Fritz" und ſein Flötenmeiſter auszuſtehen hatten, und doch wurde die Flöte des Königs beſte Tröſterin, die er in hohem Alter mit den wehmütigen Worten beiſeite legte: „Ich habe meine beſte Freundin verloren." Durch ſein Beiſpiel eines echten Hausmuſikers wurde ſie zum Lieblingsinſtrumente ſeines Zeitalters: Ein großes Beiſpiel weckt Nacheiferung. Fürſten und Bürger blieſen ſie: Friedrichs Schwager, der Markgraf von Bayreuth, der alte und der junge Goethe traktierten ſie ein wenig — und nicht weniger Eleonore Prohaska, die Köchin Mangers, des Hofbaurats unter Friedrich, die als Heldenmädchen im Freiheitskriege i. J. 1813 fiel.

Vielleicht regt ſich der Wunſch im aufmerkſamen Leſer oder bei der ſchönen Leſerin, zu hören, wie denn der Verfaſſer dieſer Zeilen zur Flöte gekommen iſt. Auf die Gefahr hin, für unbeſcheiden zu gelten, mag es ausgeplaudert ſein. Um die Mitte der 80er Jahre des vorigen Jahrhunderts (ich war 10 Jahre alt), in jener Zeit, die Rudolf Presber in ſeinem Buch „Aus

der Jugendzeit" so liebenswürdig schildert, kam zur Messe nach Frankfurt am Main regelmäßig eine Musikkapelle in Bergknappenuniform, die in den Straßen wunderschön spielte. Geführt vom „Dicken Fritz", der die große Flöte und die Piccolo blies, mit der er auch zeitweilig dirigierte. Der Flötenton gefiel mir. Beim Bundesschützenfest zog mich wie mit magnetischer Kraft eine kleine Musikkapelle in bayerischer Tracht an, deren Flöte sich famos heraushören ließ. Immer dirigierte ich meine Eltern in die nächste Nähe dieser Kapelle. Bei den Nachmittags-Konzerten im Zoologischen Garten, die damals Louis Keiper dirigierte, war ich immer bei dem Flötisten zu finden, der glücklicherweise dicht an der Brüstung des Musikpavillons saß, auf der ich sitzend atemlos dem Flötenklang lauschte und seine Finger beobachtete. Meine Eltern wollten von der Beschaffung einer Flöte nichts wissen, da sie eine Schädigung meiner sehr zarten Gesundheit und eine Störung des Klavierunterichts befürchteten. Es ist nicht ausgeschlossen, daß das Verbot meine Neigung zur Flöte nur verstärkte. Schließlich erbarmte sich meine bei uns zu Besuch weilende Großmama meiner und schenkte mir eine Piccoloflöte mit einer Klappe. Mein Entzücken war so groß, daß ich, die Flöte in der Hand, mich photographieren ließ. Auf ihr lernte ich sehr schnell nach dem Gehör Volkslieder und Märsche spielen; auf Schulspaziergängen begeisterte meine Kunst einige Mitschüler. Aber die schnellgekaufte Piccolo legten sie bald wieder beiseite, da sie mit dem Ansatz, den ich spielend erlernt hatte, nicht zurechtkamen. Eine Flötenschule, die mir meine Eltern zu Weihnachten schenkten, enthielt eine Grifftabelle für eine 6- und 8klappige Flöte. Diese wurde nun das Ziel meiner heißesten Knabenwünsche. Ich begann zu sparen. Erst nach sechs Jahren konnte ich eine Piccolo mit 6 Klappen für 5 Mark erwerben; jahrelang sah ich sie im Schaufenster einer Buchhandlung meines kleinen Pennälerstädtchens im Posener Land liegen und hatte auf ihr längst alle Griffe in Gedanken geübt; so konnte ich nach sehr kurzer Zeit auf ihr flott blasen. Bald darauf brachte mir meine gute Mutter aus Berlin eine leicht ansprechende große Meyerflöte mit 6 Klappen mit, die die Vorläuferin von immer besseren Flöten wurde, aber noch heute in meinem Besitz ist und gar nicht so selten aus „historischem Interesse" von mir geblasen wird. Ich war mit 16 Jahren ein gemachter Jüngling, und heute nach vier Jahrzehnten ist die Begeisterung für die Flöte die gleiche wie damals. Das ist überhaupt ein Zeichen aller Flötenliebhaber, was mir im schriftlichen und persönlichen Verkehr mit sehr vielen Liebhaberflötisten aufgefallen ist: Diese unerhörte Begeisterung für ihr Lieblingsinstrument und ihre seelische Verbundenheit mit jedem anderen Flötenmann. Färbt das Flötenspiel auf den Charakter ab, bildet es in jedem Menschen gleiche Charakterzüge aus oder greifen nur Menschen mit bestimmter seelischer Beschaffenheit zur Flöte? Ist das der Fall — und ich glaube es auch auf Grund ärztlicher Urteile annehmen zu dürfen —, so wäre eine korporative Vereinigung aller Flötenfreunde Deutschlands nur ein natürlicher Schritt, der zur Lösung zukünftiger Aufgaben des Liebhaberflötenspiels im weitesten Rahmen mit besten Aussichten auf Erfolg führen könnte. Auf einen von mir im kleinen Kreise versandten Aufruf zur Bildung einer „Gilde der Flötenfreunde Deutschlands" sind mir zustimmende, von Begeisterung getragene Zuschriften von Berufs- und Liebhaberflötisten zugegangen. Der Gildengedanke wird Wurzel fassen. Interessenten wollen sich an den Verfasser dieser Zeilen wenden.

Wenn wir aus diesen wenigen Beispielen, die uns zeigen, wie Lust und Liebe zur Flöte im Herzen der Menschen erwachsen und reifen können, für die Belebung des Flötenspiels in der Gegenwart praktische Folgerungen ziehen wollen, so können wir sie durch vier Schlagworte festlegen: Gute Vorbilder im Konzertsaal und im Hause, gute Lehrer, gute Instrumente und Kompositionen, die vom Durchschnitts-Dilettanten geblasen werden können. An Künstlern der Flöte ist kein Mangel, der deutsche Holzblasinstrumentenbau, der die Flöte als Spezialität herstellt, ist auf voller Höhe des Könnens, nur an guten Lehrern mangelt es, namentlich in kleinen Städten, seitdem die Militärhoboisten fehlen, die in preußischem Drill so manchem Anfänger die Flötentöne beigebracht haben. Darf man die Flötenfreunde aufrufen? Dient dem schönen Instrument, indem Ihr begeisterten Flötenjünglingen mit Rat und Tat unentgeltlich beispringt! Des Dankes werdet Ihr immer sicher sein können. Die Komponisten regen sich, dem beweg-

lichen, leicht beschwingten Instrument einen neuen, geistig-musikalischen Inhalt zu geben. Mögen sie nicht nur für Virtuosen schreiben, sondern an die Dilettanten denken, damit sie mit angemessener Technik des Spiels nicht nur Werke alter Meister, sondern auch Kompositionen des Zeitgeschmacks zu bewältigen imstande sind.

Fürwahr, eine neue Zeit für die Flöte ist herangekommen. Möge die deutsche Hausmusik ihr die Pforten weit und willig öffnen!

# Erinnerungen an Clara Simrock und Johannes Brahms.

Von Alfred Bock, Gießen.

Vor drei Jahren ist Clara Simrock, die Witwe des weltbekannten Bonner Musikverlegers, einen Monat vor ihrem 90. Geburtstag, in Berlin aus dem Leben geschieden. Im Sommer 1920 führte mich ein glücklicher Zufall im Höhenluftkurort Freudenstadt mit der seltenen, ureignen Frau zusammen. Von der Last des Alters war bei ihr nichts zu spüren. Im Wirrsal der Lebenswogen hatte sie sich eine erstaunliche Frische bewahrt. Sie war eine glänzende Erzählerin, ihr Gedächtnis war bewundernswert. Mit charakteristischer Feinheit stellte sie alles Interessante heraus. Es war nicht nur das unterhaltsame Moment, das die Zuhörer fesselte, es war auch die Spannung, die sie zu wecken wußte. Verkehr mit bedeutenden Menschen, vor allen mit Künstlern war die Grundbedingung ihrer Existenz.

Ihr Mann hatte bekanntlich die Kompositionen von Brahms verlegt. Simrock und seine Frau standen dem Meister freundschaftlich nahe. Was ich hier wiedergebe, entnehme ich den Aufzeichnungen in meinem Tagebuch.

„Brahms", erzählte Clara Simrock, „wohnte einmal bei uns in Berlin. Eines Tags kam er zu mir in die Küche und fragte: „Kleine, kann ich heut Abend ein paar Musiker laden?" „Gewiß, Johannes, das können Sie", erwiderte ich. „Aber vergessen Sie nicht, daß Sie um 12 Uhr bei Menzel den Jubiläumswein probieren sollen, und daß Sie um 5 Uhr zum Senatsdiner der Akademie geladen sind!" „Ich weiß, ich weiß!" antwortete Brahms. Gegen 3 Uhr nachmittags kam er mit hochrotem Kopf von Menzel, steckte sein glühendes Gesicht in kaltes Wasser, ging dann zum Diner der Akademie. „Um sieben bin ich wieder da", verabschiedete er sich. Bis halb zehn Uhr abends warteten bei uns zwanzig geladene Gäste auf ihn. Nach zehn Uhr erschien er und nahm mit gutem Appetit ein Spätmahl ein. Erst um zwölf Uhr begann das Musizieren, dauerte bis früh um sechs. Um halb acht saß Brahms schon wieder am Frühstückstisch. Oft äußerte er, er sei nie krank gewesen, habe nie ein Medikament gebraucht. Als ihn schweres Leiden befiel, schickten ihn die Ärzte nach Ischl. Brahms sah nie in einen Spiegel. Johann Strauß begegnete ihm im Kurort an der Traun und rief erschrocken: „Aber Johannes, wie schaust Du denn aus?" Notgedrungen benutzte der Meister nun einen Spiegel, erblickte sein kupferbraunes Gesicht und kämpfte mit einer Ohnmacht. Ein Jahr darauf war er tot."

„Brahms", fuhr Clara Simrock fort, „war bei seinem Freund Geheimrat Wegeler in Koblenz zu Gast. (Die Familie Wegeler, von Bonn stammend, ist in der musikalischen Welt durch ihre Beziehungen zu Beethoven bekannt.) Der Meister war abends angekommen. Nachdem er sich zu Bett begeben hatte, meldete ein Diener dem Geheimrat: „Der Herr Doktor Brahms hat nur ein paar sehr zerrissene Stiefel bei sich. Was soll man tun?" „Laufen Sie heut Nacht noch alle Schuster in der Stadt ab," entgegnete Wegeler, „bis Sie einen finden, der die zerrissenen Schuhe sofort flickt!" Der Diener fand denn auch einen Schuster, der ihm gefällig war. Frühmorgens standen die neubesohlten Schuhe vor Brahms' Tür, der sie anzog, ohne die vollzogene Ausbesserung zu bemerken. — Brahms war ein schrecklicher Schnarcher. Oft mußte er, wo er zu Besuch weilte umquartiert werden, weil es nächtens in der Nähe seines Schlafzimmers niemand aushalten konnte. — Kam Brahms zu uns, bekränzte ich die Tür seines Zimmers mit Blumen. Er befühlte sie, um festzustellen, ob es Naturblumen seien, künstliche Blumen waren ihm verhaßt. — Wir verbrachten mit Brahms einen herrlichen Sommer in Lichtenthal bei

Baden-Baden. Von einem Musikfest in Koblenz nachts zurückkehrend, sagte Brahms zu meinem Mann, der ihn an den Rhein begleitet hatte: „Wir tragen unsere Köfferchen selbst ins Hotel. Der arme Hausknecht muß um 5 Uhr schon wieder aufstehen und Stiefel putzen!" Vom Bahnhof Baden-Baden bis nach Lichtenthal trugen die beiden Herren nun eine gute Wegstunde ihr Gepäck. — Wir wanderten bei Mondschein auf das alte Schloß. Es war eine zauberhaft schöne Nacht. Plötzlich war Brahms verschwunden. Nach einer Stunde fanden wir ihn bei der Aeolsharfe im alten Gemäuer. — Wir hatten gemeinsame Mahlzeiten. Danach ging Brahms in den Wald zu den Köhlern und erquickte sich am Gespräch der einfachen Leute. — Ich erinnere mich, daß er zu mir sagte: „Alles ist bei mir wie beim Sämann, der seine Saat auswirft. Es kommen mir Gedanken. Ich schreibe sie nieder, lege sie oft jahrelang beiseite, bis sie eines Tags aufgehen." — Mich nannte er scherzend die Zierde des Verlags. — In einer für mich sehr traurigen Angelegenheit schrieb er mir: „Tun Sie, was Ihr Herz Ihnen sagt, hören Sie weder rechts noch links. Der Verstand macht es nicht immer." — Brahms war kein Kirchengänger und doch war er eine tief religiöse Natur. Das Neue Testament hatte er stets in der Tasche.

Als ich von Freudenstadt in die Heimat zurückgekehrt war, schrieb ich an Clara Simrock, sie schrieb mir wieder. Ein reger schriftlicher Gedankenaustausch begann. Ich darf es wohl sagen, daß mir jeder Brief von Clara Simrock eine wertvolle Anregung gab. Zum letzten Male war es in Berlin, daß ich Clara Simrock besuchte. Sie bewohnte am Lützowplatz das wundervoll eingerichtete Obergeschoß eines stattlichen Hauses. Sie sprach von den Blütentagen ihrer Jugend in Bonn: Rosenblätter, lange verweht. Als junges Mädchen war sie öfter im Hause von Freunden mit Ernst Moritz Arndt zusammengekommen. Der Achtzigjährige schrieb ihr ins Album:

„Sei einfältig, so bist du reich,
Denn du hast das Himmelreich.
Goldgeschwollene Atlasberge
Fliehn vor holder Einfalt wie Zwerge."

# Der Spielende und das Grammophon.

Eine Zeitskizze von Pia Kamper, Köln-Deutz.

Ein paar Freunde saßen beisammen. Sie saßen, ein Jeder in einen weichen Klubsessel versunken, eingehüllt in den narkotischen Duft ihrer Zigaretten und des köstlichen Mokkas, so recht wie in die tiefste Behaglichkeit der Welt gebettet, und da in ihrer Mitte auf einem kleinen Tischchen ein Grammophon stand, das spielte, löste sich der Abend in nichts als klingende Harmonie und Schönheit auf, und war eine einzig trauliche Gemeinsamkeit zu schweigend lauschender Ruh geworden — wenigstens so weit der Lichtkreis reichte, den eine zur Seite des Rauchtisches stehende Lampe, durch die goldbraune Seide ihres Schirmes hindurch, um diesen klingenden Mittelpunkt des Raumes warf; denn im Halbdunkel, da rund um diese Helle herum, war etwas anderes — dort kreiste ein langer, schmaler, schattenhaft dünkender Mensch in solch merkbarer Unruhe umher, daß er von den drei beieinander Sitzenden so losgetrennt erschien, als sei er nicht nur einen einzig weiten Schritt über den Teppich hinüber von ihnen entfernt, sondern als gehe er in einsamem Raum seine einsame Wanderung.

Von Zeit zu Zeit, wenn er dem Lichte etwas näher kam, tauchte sein ernstes, schmales Gesicht mit ein wenig beunruhigt nervösen Zügen aus dem Dunkel auf, oder man sah das blasse Scheinen der auf dem Rücken ineinander verschränkten, langfingrigen Hände, die einem tüchtigen Meister zugehörten, denn es waren die Hände des bekannten Pianisten und Lehrers Alexander Wehrbalds, der sich also in diesem, hier so widerspruchsvoll anmutenden Rundgang befand.

Doch schien man die Unrast dieses Gastes gewohnt zu sein, denn niemand achtete ihrer eigentlich im besonderen, nur einer der Drei, ein junger Blonder, warf hin und wieder einen Blick zu ihm hinüber und war es denn auch, der, als die Musik zu Ende und der Klang in das leise Surren der Platte übergegangen war, ihm zurief: „Hallo — du — Alexander, geliebtes Pulverfaß — wieviel deiner jungen Künstler haben wohl heute wieder Lunte in dein erregbares Temperament geworfen? Komm — setz dich nieder — und laß dir durch dieses kleine Ding hier die völlige Unsinnigkeit deiner Plag und Mühe beweisen!"

Und damit gab er dem neben ihm stehenden Sessel einen Stoß mit dem Fuße, so daß dieser seinem Herrn wie von selber entgegenzukommen schien, der dann auch, diese stumme Geste der Einladung annehmend, in die Tiefe des Polsters versank und nach kurzem Schweigen mit einem feinen, ihm eigenen, kaum wahrnehmbaren Lächeln, das nie so ganz frei war von Ironie, erwiderte: „Also, Wilmar, du bietest mir da mit dem freundlichsten Gesichte der Welt völlige Vernichtung meiner Existenz an — aber — bedenke, daß ich die wohlbekannten Eigenschaften eines Virtuosen im vollsten Maße besitze — also — Nerven von Stahl — Wille von Eisen — und eine Energie von — na meinetwegen — dreitausend Volt. Sieh zu, wie du dagegen ankommst!"

„Hier," rief Wilmar, und seine Hände umspannten den braunglänzenden Holzleib des Grammophons, „hier dieses kleine Meisterwerk kann den Kampf wagen, denn es bedeutet doch eben Überwindung und Ersparnis all dieser Kräfte. Wie könnte sich denn der Mensch schönere musikalische Stunden im Hause verschaffen als durch solch einen guten Apparat! Wie erbärmlich dagegen ist doch der Genuß unsres mühsamen und fast immer nur halbfertigen Spiels!"

„Genuß!" murmelte der Künstler, und seine nervige Hand zuckte und hob sich, als wolle er seinen Freund unterbrechen, der aber in seiner Begeisterung unbekümmert weiterredete.

„Nein, mein lieber Alexander, gib es auf, deine halbwegs begabten Schüler zu unterrichten, ziehe nur noch große Künstler heran und empfehle den andern, sich einen Apparat zu kaufen!"

„So — und wenn sie die Unruhe der Tetie überkommt, und sie diesen Apparat umkreisen, wie da eben ich — was dann?"

Wilmar lachte.

„Ah, mein Freund, war dies nicht nur die Ungeduld, dich selber spielen zu hören. Ich glaub — ich glaube gar, du bist ein wenig eifersüchtig auf unsre kleine singende Liebste hier — aber warte nur — ehe der Abend zu Ende, wirst du ihr noch von ganzem Herzen verzeihen." Und damit stand er auf und zog mit geheimnisvollem Lächeln, vorsichtig und behutsam eine neue Platte aus ihrer Hülle und legte sie sorgfältig auf den Filz, während die andern, sich bedeutsame Blicke zuwerfend, schweigend sein Tun verfolgten.

Dann wurde der Apparat wieder eingeschaltet, und diesmal war es der Mittelsatz eines Klavierkonzertes, der darauf erklang, und — seltsam — schon gleich bei den ersten Klängen des Orchesters, das das Vorspiel spielte, wurde der Künstler durch irgendetwas in dieser Musik auf eigenartige Weise in Bann genommen. Etwas, das ein Gefühl in ihm hervorrief, als ob er sich eben jetzt, vor einem Flügel sitzend, in Vorbereitung zum Spiel und innerlich gespannter Erregung befände.

Was war das denn nur?

Da — dieses ein wenig zu langsame Beginnen des Motivs — wo hatte er es doch ganz ebenso schon gehört?

Und wie nun der Solist mit den ersten Klavierakkorden begann, warf er gar plötzlich mit einem leise gesprochenen: „Verflucht, was ist das?" seine Zigarette in den Aschenbecher und lauschte gespannt auf — und da — auf einmal — vielleicht durch einen ausdrucksvoll zögernden Ton oder eine leise dahinlaufend verklingende Melodie erkannte er, daß er spielte — er — Alexander Wehrbald — und wußte nun auch, woher die ahnungsvolle Stimmung während des Vorspieles gekommen.

Daß er das aber nicht gleich gemerkt hatte!

Sehr kritisch auf die Wiedergabe des Apparates eingestellt, verfolgte er nun aufmerksam das Spiel weiter, und Wilmar, der ihn so gespannt lauschen sah, neigte sich mit triumphierendem Lächeln zu ihm hinüber und flüsterte: „Da hast du deinen Wunsch erfüllt und spielst selber — und erlebst das Wunder der Kraftersparnis am eigenen Leibe. Fühlst du nun, wie die Errungenschaft der Technik alle Mühe und Schwere überwindet? Einmal getan, gilt nun für unzählige Male. Sag', kommst du dir nicht vor wie ein Geist in seligen Gefilden, der, von aller Erdenlast befreit, nur noch zu wollen und nicht mehr zu tun braucht?"

Der Professor winkte ihm unwillig, zu schweigen.

Er — und das Grammophon — das war jetzt eine geheimnisvolle Sache. Aber — eine ihn absolut unbefriedigende Sache.

Natürlich hatte er diese Platte schon gehört, damals — schon gleich als man sie ihm zur Prüfung der Wiedergabe abrollen ließ — doch dies war nichts anderes als eine Geschäftssache gewesen und hatte ihn gänzlich unberührt gelassen; hier aber, bei seinen Freunden, wo er gewohnt war, Wesen, Temperament, Stimmung und Erleben tiefster Empfindungen durch sein Spiel zu enthüllen, wo das Musizieren einer innigen, wortlosen Aussprache gleich war, erschien ihm dieses Doppelsein unerträglich. Da liefen also seine Finger über die Tasten hin, ohne daß sein Wille sie spürend erfühlte.

Und nun begann es in dem kleinen Kasten zu singen und zu klingen, und eine wunderbar schöne Kantilene stieg wie aus schmerzhafter Erregung schwingend empor und er — er — griff tatsächlich währenddessen nach einem Streichholz und zündete sich eine Zigarette an, wo doch nun eigentlich jeder Nerv in ihm hätte gespannt sein müssen und sich nun auch tatsächlich wieder spannte, aber nicht wie beim Spiel einer auslösenden Erfüllung entgegen, sondern eine erregende Empfindung hervorrufend, die darauf eindrang, dieser klangdünnen Wiedergabe der Melodie mehr Kraft und Ausdruck zu verleihen, sie intensiver und wärmer zu gestalten — so wie es sein musikalischer Wille verlangte, und sie vor allem aus dieser trübenden und verschleiernden Umnebelung des Nadelgeräusches herauszuziehen, um sie zu klären und zu reinigen. Ein Wollen aber, das hier, gegenüber diesem selbstrollenden Spiele, nur in ein Gefühl ohnmächtiger Machtlosigkeit übergehen konnte, und das gar bald wie eine widerlich matte, abgestorbene Empfindung seinen Körper durchlief.

Und nun raste gar sein Spiel wieder leidenschaftlich über die Tasten hin, rang wie gegen Gewalt und Hemmnisse und hob dann plastisch und in genialer Überwindung und beherrschter Zügelung des Temperamentes — ja — so hatte damals ein Kritiker geschrieben — es fuhr ihm grade so durch den Sinn — sieghaft das Motiv aus allem Verschlungenen und Verwirrenden empor.

Und er saß während dieses Kampfes faul und lässig in einen Sessel geworfen und trank seinen Mokka und hörte das, was ihm sonst wie der Atem stärksten, blutwarmen Lebens erschienen war, gleich einer Bewegung, die nun, wie aus künstlichen Fächern gefächelt, ihn nur noch so obenhin streifte.

Nein — das ertrug er nicht länger — er sprang auf und brachte mit einem Griff den Apparat zum Stehen.

„Bitte, laßt dies, wenn ich bei euch bin — laßt meinetwegen die Platte laufen, wenn ich nicht hier sitze oder einmal im Grabe liege; noch aber lebe ich und spüre meine Kraft und will mich nicht als geistiges Gespenst hier fühlen."

Und dann kreiste er wieder wie vordem mit langen Schritten im Zimmer umher, fuhr in einen dunklen Schattenwinkel hinein, in dem als noch dunklerer Schatten ein großes, kreisrundes Loch, ein Lautsprecher stand — ein Mund der Welt — und diesen emporhebend sprach er weiter: „Seht hier — hier habt ihr noch solch ein Wunder im Hause, das, wie du, Wilmar, vielleicht sagen würdest, größer ist als das Lebendige, denn es überwindet den Raum; aber — meine größte Hochachtung vor diesen gewaltigen Dingen der Technik — das größte Geheimnis bleibt doch hier dieses."

Damit klinkte er die Türe zum Musikzimmer auf, das darauf durch das hineinfallende Licht in einer sanften Halbhelle vor ihm lag, und wo inmitten dieses matten Scheines der große schwarze Flügel mit halbgeöffneter Decke, fast geheimnisvoll anmutend, gleich einer erstarrten Geste der Erwartung stand — Erwartung, die Ruhe umher in schwingenden Klang zu verwandeln.

Und hier wies er in das Innere des Instrumentes hinein und sagte: „Wohin führt diese Tiefe? — Seht, das Grammophon überwindet die Zeit, da es den klingenden Augenblick bis ins Unendliche verlängern kann, und der Rundfunk überwindet den Raum. Was aber hat dies alles mit dem hier zu tun? Beide übermitteln doch nur das Kunstgebilde, das sie irgendwie und irgendwo von der Welt übernehmen. Hier aber wird ein Etwas aus dem Reiche der Seele gehoben — aus dem All. Dieser Spalt des Instrumentes führt gleichsam in eine Tiefe, die unergründbar ist. Ist das nicht unendlich geheimnisvoll, daß die Musik, die doch so groß, — ewig — allgegenwärtig und doch unfaßbar — wirklich und unwirklich gleich dem Göttlichen ist, hier in diesem engen Raume des Instrumentes erfaßt und zu geistiger Gestaltung gebracht werden kann? Doch um solches zu vollbringen, bedarf es eben auch wieder einer starken seelischen Kraft, die sich aus vielerlei seelischen Kräften zusammensetzen muß — und wer ein wenig Teil haben will an dieser großen, künstlerischen Kraft der Welt, muß eben auch all jene Werte, die ein Kunstwerk ermöglichen, in sich selber bilden und Kräfte in sich heranziehen, die, wenn auch nicht in direktem Sinne schöpferisch sind, doch jenen schöpferischen Kräften nahe kommen. — Ahnt ihr nun, was ich zu tun habe? — Denn ich suche so in jedem meiner Schüler Willensstärke, Konzentration, Versenkung, Hingabe, Ausdauer und künstlerisches Erkennen und Verstehen zu schaffen. Eigenschaften, die sich beim Studium der Musik als unerläßliche Forderungen ergeben und steigern. Und das Wunderbare ist, daß sich hier jede dieser geübten Kräfte sofort in klingende Tat und diese Tat sich allsogleich in Harmonie und Schönheit umwandelt. Ein tiefes Symbol des Lebens. — Und ob ihr wohl erfassen könnt, wie bedeutsam inmitten dieses Lebens die drei Geheimnisse der Musik: Rhythmus, Melodik und Harmonik, stehen?

Rhythmus — als ein Gleichnis bewußter, klarer Willensbewegung;
Melodik — als vermittelnde Sprache des sonst Unaussprechlichen;
Harmonik — als ausgleichende Seelenkraft und Erkenntnis wesentlicher Einheit in der Vielfältigkeit der Erscheinungen.

Und darum sage ich — einen jungen Menschen der musikalisch erzieherischen Bildung entziehen dünkt mir ein solches Verbrechen an seiner Seele, als ob man dem Körper Sonne und Luft entzöge."

Es wirkte fast grotesk, wie der hohe, schmale Pianist, dort im Dämmerlicht des Raumes neben der breiten Schwärze des Flügels stehend, den runden, weit offenen Mund des Lautsprechers, wohl ohne es zu wissen, immer noch in Händen tragend, in tiefstem Ernst und glühendster Erregung diese Worte sprach, so, als spräche er sie nicht vor einem kleinen Kreis gutmütiger Freunde, sondern vor einer weiten Welt bedrängender Feinde.

Ob er diese Feinde sah? —

Und es blieb denn auch ganz feierlich still, als er geendet, und einen langen Blick über den Flügel werfend, den Lautsprecher zur Seite stellte und jeder in der Ahnung, was nun folgen würde, weiter schwieg. Und diese schweigende Erwartung seiner Freunde verstehend, ließ sich der Künstler denn auch vor dem Instrumente nieder und seine Finger glitten leise präludierend über die Tasten hin, bis sich auf einmal Beethovens „Appassionata" unter ihnen zu formen begann, um dann in leidenschaftlichster Kraft und herrlichster Vollendung zu erstehen.

Und einer der Umherstehenden flüsterte: „Herrlich — welch ein Genuß, so spielen zu können!"

Der Spielende selber aber sah in die Zeit seines Lebens zurück, wo er noch um die Bewältigung dieser Sonate rang, sich wie in sie einschloß, strengste Konzentration übte — Geduld, Be-

herrſchung —, und wie er verzweifelte und Kraft wider die Verzweiflung errang, ſich emporriß aus allem Verzagtſein, wie er kämpfte und überwand, ſeinen Geiſt ſtärkte und vieles, vieles begriff und erkannte.

Und dann, als er endlich die ungeheure Arbeit an dieſem Werke vollbracht und erkannte, daß er nicht nur dieſes Werk nachgebildet, ſondern daß ſich in ſeinem eigenen Weſen, durch das Walten der ringenden und ſchaffenden Kräfte etwas geformt, gebildet, geſteigert und geklärt hatte, ſo daß er, wenn er nun in inniger Freude des Vollbringens ſpäterhin die Kompoſition ſpielte, ſie gleich einem Spiegelbild empfinden mußte, in dem ſich Züge ſeines Innerſten wiedergaben. Und er alſo die beglückende Erkenntnis in ſich trug, daß in jedem Werke für den Nachſpielenden die Übung und Steigerung all jener geiſtigen Kräfte enthalten ſind, die der Schaffende in ihm umwandelte, da er es ſchuf, und ſo tatſächlich jedes Werk dem Spielenden zu eigen wird, durch ſeine wiedererſchaffende Tat und Kraft.

„Tat und Kraft!"

Verſonnen ſprach er dieſe Worte halblaut vor ſich hin, und ſeine Freunde wußten nicht recht, was dieſe nüchternen Begriffe nach ſeinem herrlichen Spiel ſollten.

Und ahnten immer noch nicht, daß es deren Umwandlung in Harmonie und Schönheit war.

# Berliner Muſik.

Von Fritz Stege, Berlin.

Ohne den pointierten Abſchluß der „Feſtwochen", die niemand vermißt, nähert ſich die Saiſon ihrem Ende. Wenn auch noch Konzertveranſtaltungen bis Anfang Juni angekündigt ſind, ſo darf jedoch ſchon heute der dieswinterliche Muſikbetrieb als abgeſchloſſen gelten. Einzelne größere Konzerte begegneten recht lebhaftem Intereſſe. Da iſt vor allem ein Abend der „Berliner Singakademie" unter Georg Schumanns ſachkundiger Leitung zu nennen, der nach längerer Pauſe einmal wieder das zeitgenöſſiſche Schaffen in beſonderem Maße berückſichtigte. Wir hörten zum erſten Male die Adventskantate von Otto Beſch, die nach dem großen Erfolg des Königsberger Tonkünſtlerfeſtes endlich ihren Weg nach Berlin genommen hat und hier eine freudige Aufnahme fand. Auch Heinrich Kaminski, der in Berlin ſtark benachteiligte Komponiſt, war mit dem 69. Pſalm vertreten, der in einer neuen Bearbeitung zur Uraufführung kam. Ohne die maſſive, ein wenig undurchſichtige Breite dieſes Werkes anſtelle einer notwendigen Konzentriertheit des Ausdrucks zu überſehen, darf man den Pſalm als Niederſchlag einer beachtenswerten Begabung auffaſſen. — Otto Klemperer beging in ſeinem letzten Staatsopernkonzert die Geſchmackloſigkeit, Beethovens Neunte mit der erſtaufgeführten „Konzertmuſik für Klavier, Blechbläſer und Harfen" von Paul Hindemith zu verbinden. Hindemith darf es ſich leiſten, dank ſeiner vortrefflichen Förderung die Einfallsloſigkeit zum Prinzip zu erheben, ohne befürchten zu müſſen, daß ſein kompoſitoriſcher Ruf unter der handwerksmäßigen Minderwertigkeit ſeiner Erfindung leidet. Auch dieſes blutleere Werk ohne innere Subſtanz und ſtarke Gedanken, deſſen krankhafte Bläſſe durch die dick aufgetragene Schminke von Yazzrhythmen in den geſtopften Bläſern nur äußerlich notdürftig verdeckt wird, verdient trotz der virtuoſen, großzügigen Wiedergabe Gieſekings keine ernſthafte Beachtung. Die „Neunte" dirigierte Klemperer formal einwandfrei, bis auf die üblichen Tempoverhetzungen im letzten Satz durchaus annehmbar, ohne jedoch trotz heftigſter Körperverrenkungen tiefer in den Gefühlsgehalt des Werkes einzudringen, als es ſeine Nüchternheit und Sachlichkeit der Einſtellung geſtattete.

Die Welle der Neuen Muſik verebbt langſam nach einigen heftigen Verſuchen, ihren wackligen und wurmſtichigen Thron erneut zu befeſtigen. Ein geradezu unſchätzbarer Bundesgenoſſe im Kampf gegen den atonalen Unfug iſt Anton Webern, der die muſikaliſchen Tendenzen ſeines

Meisters und Lehrers Arnold Schönberg noch zu übersteigern sucht. Was dabei herauskommt, konnte man in einem Orchesterkonzert der „Internationalen Gesellschaft für Neue Musik" (fürwahr, sie lebt noch immer) unter Klemperers Leitung hören. Webern verbindet von neun Instrumentalgruppen nach einem sicherlich sinnreich erklügelten Kombinationsverfahren geometrischer Reihen je zwei bis drei miteinander zu einem einsamen Mißklang. So daß immer ein Instrument nach dem andern ein klägliches Tönchen von sich gibt. Derartiges setzte er ungefähr eine halbe Stunde lang fort und nannte das Ergebnis in neckischer Selbstironie eine „Symphonie". Nun, die Zuhörer quittierten über die negative Genialität mit einem lauten Gelächter. Worauf sich Klemperer entrüstet umdrehte und einige wütende Mussolini-Blicke in den Saal entsandte. Das stand ihm ausgezeichnet. Was sonst noch auf dem Programm zu finden war, verblaßte vor dem musikalischen Irrglaubensbekenntnis des tiefsinnigen Anton Webern. Einige hölzerne Salambo-Fragmente von Matthias Hauer, ein orchestral immerhin geistreiches Violoncello-Konzert von Ernst Toch, das Emanuel Feuermann mit anzüglichem Lächeln trefflich zum Vortrag brachte, und ein mäßiges Konzert für Streichquartett mit Orchester von Conrad Beck vervollständigten das musikalische Ragout, dessen widerlich scharfe Würze jedes feine Geschmacksempfinden verletzten mußte. Zu einer Selbstkarikatur wurde die Mode-Musik unserer Zeit in Gestalt eines atonalen Chorwerks mit Schlagzeugbegleitung, betitelt „Inferno", komponiert — wenn man so will — von Erich Walter Sternberg, gesungen — wenn man so sagen darf — von einem Kammerchor Michael Taubes. Gegen dieses „Inferno" erscheint das wirkliche Inferno zweifellos als ein Paradies. Es ist immerhin beachtenswert, wieviel verschiedenartige Laute eine Reihe menschlicher Kehlen hergibt. Diese mehr physisch als musikalisch interessierende Komposition litt nur unter dem einen Fehler, daß sie überhaupt erst komponiert wurde. Ich mache mich anheischig, mit ein paar unternehmungslustigen Berlinern, die in echter Bierstimmung von der Straße frisch auf das Podium verpflanzt werden, genau dieselben musikalischen Effekte zu erzielen wie E. W. Sternberg mit seinem „Inferno". Dazu nun noch Schlagzeug! Die beste Schlagzeugwirkung erzielte derjenige gefolterte Zuhörer, der die Saaltür mit vollster Wucht zuknallte. Um derartige Fälle von Tobsucht zu vermeiden, dürfte es sich empfehlen, künftig Sanitätspersonal an den Eingängen aufzustellen.

Über solchen „Zoo-Burlesken" vergißt man gar zu leicht die ernsthaft Ringenden, die dem Hörer mehr zu sagen haben als jene gewissenlosen Kunstschänder. Ein kurzes Wort möge diesmal Max Trapp gelten, dem 1887 geborenen Schüler Juons und Dohnanyis, dessen Klavierkonzert vom Komponisten selbst aus der Taufe gehoben wurde. An diesem Werk fesselt die ganz erstaunliche Aufnahmefähigkeit des Tonschöpfers für die typischen Stilmerkmale unserer gesamten gegenwärtigen Musikliteratur und deren Verarbeitung in einer geistvollen Form, die aus der Synthese zwar noch nicht eine neue Individualität geschaffen hat, aber auf dem besten Wege dazu ist. So erklärt sich die stilistische Gegensätzlichkeit einzelner Teile, unter denen der letzte Satz mit seinen Strawinsky-Anklängen gänzlich aus dem Rahmen fällt. Man darf die Hoffnung, daß der sympathische Komponist sich in Zukunft stärker auf seine Eigenwerte besinnen wird, kaum als einen verfrühten Optimismus ansehen.

Einige Worte über die Tätigkeit unserer Bühnen mögen sich anschließen. Der von Klemperer herausgebrachte Verdische „Falstaff" hatte sowjetrussischen Einschlag durch die Mitwirkung von Natascha Satz, der Leiterin des sowjetrussischen Kindertheaters in Moskau, die sich mit Klemperer in die Regie teilte. So etwas kann nur in Berlin passieren, wo die offen zur Schau getragene Sympathie mit Sowjetrußland stets liebevolles Verständnis findet. Abgesehen von einigen Realismen im Dreigroschenoper-Stil trat die östliche Regisseurin nicht übermäßig in Erscheinung. (Ist die Anwendung eines Monokels bei dem Träger der Titelrolle dem männlichen oder dem weiblichen Regie-Einfluß zu danken?) Die Aufführung war ziemlich zahm, in der Dekoration des letzten Bildes leicht kitschig, musikalisch recht derb erfaßt mit aufdringlicher Behandlung des Blechs. — Neu war für uns Rossinis „Angelina", ein Werk, das der stilkundige und gewandte Hugo Röhr zweifellos mit geschickter Hand eingerichtet hat, das aber als unebenbürtige Schwester des „Barbier" allzu langweilig erscheint, einen anregenden

Ablauf der Handlung vermissen läßt und aus der Fülle handwerksmäßiger Opera-Buffa-Manieren nur wenige musikalische Schönheiten ans Licht zu stellen weiß. Die Regie von Otto Krauß hatte hier den glücklichen Einfall, mit zeitwilig fast burlesker Komik einige Injektionen Offenbachs zu verabreichen, die ausnahmsweise einmal ganz gesund erschienen.

Eine interessante Opern-Uraufführung bot diesmal der Berliner Rundfunk. Es war die erste originale Funkoper „Malpopita" von Walter Goehr, der man persönlich im Funkhause beiwohnen durfte. Das Libretto vom Arbeiter, der dem Alltagswerk entrinnt und nach der exotischen Insel Malpopita verschlagen wird, allwo die Entdeckung von Ölquellen ihn wider Willen von neuem in das Joch der Alltagsarbeit einspannt, ist recht geschickt in seiner Wirkung. Die prägnantesten Merkmale des neuen Funkopern-Stils sind etwa: Absichtliche Wort- und Satzwiederholungen zur Erhöhung der Verständnismöglichkeit, Melodramen anstelle der Rezitative mit völliger Identifizierung von Textmetrik und musikalischem Rhythmus (Sprechpartien mit Schlagzeugbegleitung), Einschränkung der akustischen Kulisse auf ein Mindestmaß zugunsten des musikalischen Inhaltes, abwechslungsreiche Verwendung gegensätzlicher Orchesterfarben (z. B. Lauten- und Banjo-Chor mit Saxophonen neben Sinfonie-Besetzung), Einfachheit des musikalischen Ausdrucks, kurze, ins Ohr fallende Themen im Songstil in durchsichtiger Instrumentierung, lose miteinander verknüpft durch das leitmotivisch gebrauchte Malpopita-Lied. Für den Komponisten Walter Goehr war diese Arbeit trotz unverkennbarer Schwächen äußerlicher Unterhaltsamkeit und zum Teil zu grob aufgetragener Orchesterfarben eine starke Talentprobe, stilistisch etwa als eine Verwässerung der Linie Max Brand (Hopkins) — Karol Rathaus (Fremde Erde) aufzufassen. GMD. Erich Kleiber dirigierte das Funkorchester unter Assistenz der beiden ausgezeichneten Hauptrollenträger Josef Burgwinkel und Margot Hinnenberg-Lefèbre.

Ehe wir für dieses Mal vom Musikleben der Berliner Saison Abschied nehmen, wollen wir — um allen Erscheinungsformen des großstädtischen Musikbetriebes gerecht zu werden — noch einen kurzen Augenblick in einer Singstunde unter Fritz Jödes Leitung verweilen, um im Vergleich zu früheren Veranstaltungen die derzeitigen Charaktermerkmale festzuhalten. Zunächst fällt auf, daß das Liederblatt Nr. 29 mit seiner geschmackvollen Zusammenstellung von Frühlingsliedern an einem Singabend im Hochschulsaal durchaus romantisches Gepräge zeigt und sogar dem arg verpönten 19. Jahrhundert einen Platz einräumt. Sodann nahm man staunend davon Kenntnis, daß diese Singestunde zum Teil völlig konzertanten Anstrich hatte. Es wurden Kunstchöre vorgetragen und ein Konzertstück von Knorr für ein Saxophon-Ensemble zu einem Text von Morgenstern wurde uraufgeführt. Daß die Jugendbewegung dank einer unablässigen Kritik die Einseitigkeit ihrer bisherigen Einstellung aufzugeben scheint und zu einem gewissen Konzertbetrieb in überlieferter Form zurückkehrt, sollte doch zu denken geben. Wie aber — o Wunder — gerät das Saxophon in den Kreis der Jugendbewegten? Die fadenscheinige Erklärung Reichenbachs, daß das Saxophon ebenso wie die Blockflöte ganz dem Geiste der Jugendbewegung entspräche, vermag man nicht ohne weiteres glaubhaft zu finden. Denn die Blockflöte ist mit ihrem sachlichen, unsentimentalen, modulationsunfähigen Tone ein durchaus unromantisches Instrument, während das Saxophon als das vollkommenste Gegenteil zur Blockflöte erscheinen muß. Also da stimmt etwas nicht. Welche Gründe mögen die Jugendbewegung zu solch einer auffälligen Konzession bewogen haben?! Schleicht sich die Konjunktur auf leisen Sohlen selbst in diesen gegenwartsfremden Singsangkreis? Wittert er in der Ferne das Schicksal des „Lord Spleen"?

Wie dem auch sei: Die Jugendbewegung beginnt, sich dem Gesamtbild unseres Musiklebens einzufügen, anstatt wie bisher abseits von der Gegenwart verschrobene Sonderziele zu verfolgen. Und mit dieser Erkenntnis wollen wir die dumpfe Luft der Konzertsäle mit der frischen Atmosphäre der freien Natur vertauschen, wo uns zwar kein Konkurrenzkampf zwischen Blockflöten und Saxophonen erwartet, dafür aber der tausendstimmige Chor einer seit ewigen Zeiten lebendigen Sphärenharmonie. . . .

# Musik im Rheinland.

Von Hermann Unger, Köln.

Der Düsseldorfer Städtische Musikverein hat sich als selbständige Organisation aufgelöst, da er keine eigenen Konzerte mehr geben, sondern künftig nur noch mit seinem Chor im Rahmen von fünf geplanten städtischen Konzerten mitwirken wird. Leider verliert der Verein damit seine beherrschende Stellung im dortigen Musikleben. Der gut deutsche Parteihader, der gerade in Düsseldorf noch immer auf musikalischem Gebiete mit besonderer Vorliebe gepflegt worden ist, hat damit schon seinen ersten, weithin sichtbaren „Erfolg" gezeitigt. Ein ähnlicher Fall lag in Koblenz vor, wo das Musikinstitut im Gegensatz zu dem ehemaligen Städtischen Orchester stand und wo der Weg zur Einigung und künstlerischen Zusammenarbeit erst jetzt beschritten wird. In Wiesbaden soll die Zertrümmerung des Kurorchesters bevorstehen, und dies zu einer Zeit, da diese Stadt erneut Anstalten trifft, ihre einstige Stellung als Weltbad wiederzuerobern. Es fehlt also immer wieder an einem „Reichsmusikwart", der hier schlichtend und helfend eingreifen müßte, um dem Niedergang des selbständigen Musiklebens angesehener Provinzstädte vorzubeugen! Oder soll die Zentralisierung nach der Reichshauptstadt, die in politischen oder besser verwaltungstechnischen Dingen aus Ersparungsgründen gut sein mag, die aber auf künstlerischem Gebiet von Übel ist, auch die Musik ergreifen, wie sie schon das Theaterleben ergriffen hat? Gladbach-Rheydt, nahe der holländischen Grenze gelegen, also wichtige musikalische Grenzwacht, meldet die Verringerung der Konzerte, die Verkleinerung des Orchesters, die Gefährdung der alten, im Mittelpunkt des Musiklebens der Stadt stehenden Cäcilia-Konzerte durch Entziehung der städtischen Unterstützung. Der Oper hat man eine kurze Gnadenfrist gegeben. Vergißt man, daß Einreißen leichter sei als Wiederaufbauen? In Aachen wurde das letzte Winterkonzert kurzerhand „gestrichen". Auch Hagen verkürzt den musikalischen Etat. Der frühere städtische „Generalmusikdirektor" ist heute zum Gastdirigenten degradiert worden. War unsere Musikkultur wirklich so leicht erworben, daß wir sie heute so unbedenklich wieder verschleudern dürfen?

In Köln überwiegen im Bereich der eigenen Solistenabende die Ausländer; auch dies ein Zeichen der Not der Zeit. So erschien die Polin Josefa Rosanska (Klavier), das amerikanische Pianistenpaar Bartlett und Robertson, der amerikanische Bariton Robert Steel, im Rahmen der Meisterkonzerte die Italienerin Giannini und der Rigenser Barer (Klavier). Im letzten Sinfoniekonzert stellte sich Dorothea Braus als vorzügliche Interpretin des C-dur-Klavierkonzerts von Beethoven vor. Der Abend war von Prof. Abendroth als Beethoven-Konzert aufgestellt und brachte dem Dirigenten rauschenden Erfolg, ebenso wie seine alljährliche Matthäuspassionsaufführung mit Frau Leonard, Anday, Erb und Schey. Das einheimische Schulze-Priska-Quartett bot Bruckners Quintett in einer prachtvollen Wiedergabe, die Budapester das Hindemith-Quartett op. 16. Neue Musik des Tonfilms hörte man in der Gesellschaft für neue Musik: intellektuell spielerische Versuche von Paul Dessau (Verkehrsstörung) und Gronostay (Alles bewegt sich), dann eine Pariser Bänkelballade von Milhaud und leer konstruktive „Skizzen" von Fischinger. Von einer ganz anderen Seite her versuchte die Musikantengilde, für Neues zu werben: hier gab es sehr hübsche Deutsche Tänze von Fritz Isselmann und eine Spielmusik für drei Instrumente von Wilhelm Maler, beides gelungene Versuche, den neuen Stil mit blutvollem Empfinden zu erfüllen. Der Westdeutsche Rundfunk bot unter Dr. Anheißer und Dr. Buschkötter den „Tristan" und den „Bettelstudent" mit O. J. Kühn als Dirigenten, das „Deutsche Requiem" und einen Pierre Maurice-Abend, wobei B. Zimmermann die Chöre wieder glänzend vorbereitet hatte und leitete, während das orchestrale Programm Buschkötter überlegen darbot. In einer Kammermusikstunde erschien der Wiener Egon Kornauth als Komponist klangvoller Moderne. Im Kölner Opernhaus gastierten Solisten der Pariser „Opéra comique" mit Bizets „Carmen", ohne jedoch den Eindruck einer „ersten" Besetzung zu erwecken, auch nicht mit dem Dirigenten Fichefet, der überhastige Tempi nahm und die (deutschsingenden) Chöre nicht recht

Ablauf der Handlung vermissen läßt und aus der Fülle handwerksmäßiger Opera-Buffa-Manieren nur wenige musikalische Schönheiten ans Licht zu stellen weiß. Die Regie von Otto Krauß hatte hier den glücklichen Einfall, mit zeitwilig fast burlesker Komik einige Injektionen Offenbachs zu verabreichen, die ausnahmsweise einmal ganz gesund erschienen.

Eine interessante Opern-Uraufführung bot diesmal der Berliner Rundfunk. Es war die erste originale Funkoper „Malpopita" von Walter Goehr, der man persönlich im Funkhause beiwohnen durfte. Das Libretto vom Arbeiter, der dem Alltagswerk entrinnt und nach der exotischen Insel Malpopita verschlagen wird, allwo die Entdeckung von Ölquellen ihn wider Willen von neuem in das Joch der Alltagsarbeit einspannt, ist recht geschickt in seiner Wirkung. Die prägnantesten Merkmale des neuen Funkopern-Stils sind etwa: Absichtliche Wort- und Satzwiederholungen zur Erhöhung der Verständnismöglichkeit, Melodramen anstelle der Rezitative mit völliger Identifizierung von Textmetrik und musikalischem Rhythmus (Sprechpartien mit Schlagzeugbegleitung), Einschränkung der akustischen Kulisse auf ein Mindestmaß zugunsten des musikalischen Inhaltes, abwechslungsreiche Verwendung gegensätzlicher Orchesterfarben (z. B. Lauten- und Banjo-Chor mit Saxophonen neben Sinfonie-Besetzung), Einfachheit des musikalischen Ausdrucks, kurze, ins Ohr fallende Themen im Songstil in durchsichtiger Instrumentierung, lose miteinander verknüpft durch das leitmotivisch gebrauchte Malpopita-Lied. Für den Komponisten Walter Goehr war diese Arbeit trotz unverkennbarer Schwächen äußerlicher Unterhaltsamkeit und zum Teil zu grob aufgetragener Orchesterfarben eine starke Talentprobe, stilistisch etwa als eine Verwässerung der Linie Max Brand (Hopkins) — Karol Rathaus (Fremde Erde) aufzufassen. GMD. Erich Kleiber dirigierte das Funkorchester unter Assistenz der beiden ausgezeichneten Hauptrollenträger Josef Burgwinkel und Margot Hinnenberg-Lefèbre.

Ehe wir für dieses Mal vom Musikleben der Berliner Saison Abschied nehmen, wollen wir — um allen Erscheinungsformen des großstädtischen Musikbetriebes gerecht zu werden — noch einen kurzen Augenblick in einer Singstunde unter Fritz Jödes Leitung verweilen, um im Vergleich zu früheren Veranstaltungen die derzeitigen Charaktermerkmale festzuhalten. Zunächst fällt auf, daß das Liederblatt Nr. 29 mit seiner geschmackvollen Zusammenstellung von Frühlingsliedern an einem Singabend im Hochschulsaal durchaus romantisches Gepräge zeigt und sogar dem arg verpönten 19. Jahrhundert einen Platz einräumt. Sodann nahm man staunend davon Kenntnis, daß diese Singestunde zum Teil völlig konzertanten Anstrich hatte. Es wurden Kunstchöre vorgetragen und ein Konzertstück von Knorr für ein Saxophon-Ensemble zu einem Text von Morgenstern wurde uraufgeführt. Daß die Jugendbewegung dank einer unablässigen Kritik die Einseitigkeit ihrer bisherigen Einstellung aufzugeben scheint und zu einem gewissen Konzertbetrieb in überlieferter Form zurückkehrt, sollte doch zu denken geben. Wie aber — o Wunder — gerät das Saxophon in den Kreis der Jugendbewegten? Die fadenscheinige Erklärung Reichenbachs, daß das Saxophon ebenso wie die Blockflöte ganz dem Geiste der Jugendbewegung entspräche, vermag man nicht ohne weiteres glaubhaft zu finden. Denn die Blockflöte ist mit ihrem sachlichen, unsentimentalen, modulationsunfähigen Tone ein durchaus unromantisches Instrument, während das Saxophon als das vollkommenste Gegenteil zur Blockflöte erscheinen muß. Also da stimmt etwas nicht. Welche Gründe mögen die Jugendbewegung zu solch einer auffälligen Konzession bewogen haben?! Schleicht sich die Konjunktur auf leisen Sohlen selbst in diesen gegenwartsfremden Singsangkreis? Wittert er in der Ferne das Schicksal des „Lord Spleen"?

Wie dem auch sei: Die Jugendbewegung beginnt, sich dem Gesamtbild unseres Musiklebens einzufügen, anstatt wie bisher abseits von der Gegenwart verschrobene Sonderziele zu verfolgen. Und mit dieser Erkenntnis wollen wir die dumpfe Luft der Konzertsäle mit der frischen Atmosphäre der freien Natur vertauschen, wo uns zwar kein Konkurrenzkampf zwischen Blockflöten und Saxophonen erwartet, dafür aber der tausendstimmige Chor einer seit ewigen Zeiten lebendigen Sphärenharmonie. . . .

# Musik im Rheinland.

Von Hermann Unger, Köln.

Der Düsseldorfer Städtische Musikverein hat sich als selbständige Organisation aufgelöst, da er keine eigenen Konzerte mehr geben, sondern künftig nur noch mit seinem Chor im Rahmen von fünf geplanten städtischen Konzerten mitwirken wird. Leider verliert der Verein damit seine beherrschende Stellung im dortigen Musikleben. Der gut deutsche Parteihader, der gerade in Düsseldorf noch immer auf musikalischem Gebiete mit besonderer Vorliebe gepflegt worden ist, hat damit schon seinen ersten, weithin sichtbaren „Erfolg" gezeitigt. Ein ähnlicher Fall lag in Koblenz vor, wo das Musikinstitut im Gegensatz zu dem ehemaligen Städtischen Orchester stand und wo der Weg zur Einigung und künstlerischen Zusammenarbeit erst jetzt beschritten wird. In Wiesbaden soll die Zertrümmerung des Kurorchesters bevorstehen, und dies zu einer Zeit, da diese Stadt erneut Anstalten trifft, ihre einstige Stellung als Weltbad wiederzuerobern. Es fehlt also immer wieder an einem „Reichsmusikwart", der hier schlichtend und helfend eingreifen müßte, um dem Niedergang des selbständigen Musiklebens angesehener Provinzstädte vorzubeugen! Oder soll die Zentralisierung nach der Reichshauptstadt, die in politischen oder besser verwaltungstechnischen Dingen aus Ersparungsgründen gut sein mag, die aber auf künstlerischem Gebiet von Übel ist, auch die Musik ergreifen, wie sie schon das Theaterleben ergriffen hat? Gladbach-Rheydt, nahe der holländischen Grenze gelegen, also wichtige musikalische Grenzwacht, meldet die Verringerung der Konzerte, die Verkleinerung des Orchesters, die Gefährdung der alten, im Mittelpunkt des Musiklebens der Stadt stehenden Cäcilia-Konzerte durch Entziehung der städtischen Unterstützung. Der Oper hat man eine kurze Gnadenfrist gegeben. Vergißt man, daß Einreißen leichter sei als Wiederaufbauen? In Aachen wurde das letzte Winterkonzert kurzerhand „gestrichen". Auch Hagen verkürzt den musikalischen Etat. Der frühere städtische „Generalmusikdirektor" ist heute zum Gastdirigenten degradiert worden. War unsere Musikkultur wirklich so leicht erworben, daß wir sie heute so unbedenklich wieder verschleudern dürfen?

In Köln überwiegen im Bereich der eigenen Solistenabende die Ausländer; auch dies ein Zeichen der Not der Zeit. So erschien die Polin Josefa Rosanska (Klavier), das amerikanische Pianistenpaar Bartlett und Robertson, der amerikanische Bariton Robert Steel, im Rahmen der Meisterkonzerte die Italienerin Giannini und der Rigenser Barer (Klavier). Im letzten Sinfoniekonzert stellte sich Dorothea Braus als vorzügliche Interpretin des C-dur-Klavierkonzerts von Beethoven vor. Der Abend war von Prof. Abendroth als Beethoven-Konzert aufgestellt und brachte dem Dirigenten rauschenden Erfolg, ebenso wie seine alljährliche Matthäuspassionsaufführung mit Frau Leonard, Anday, Erb und Schey. Das einheimische Schulze-Priska-Quartett bot Bruckners Quintett in einer prachtvollen Wiedergabe, die Budapester das Hindemith-Quartett op. 16. Neue Musik des Tonfilms hörte man in der Gesellschaft für neue Musik: intellektuell spielerische Versuche von Paul Dessau (Verkehrsstörung) und Gronostay (Alles bewegt sich), dann eine Pariser Bänkelballade von Milhaud und leer konstruktive „Skizzen" von Fischinger. Von einer ganz anderen Seite her versuchte die Musikantengilde, für Neues zu werben: hier gab es sehr hübsche Deutsche Tänze von Fritz Isselmann und eine Spielmusik für drei Instrumente von Wilhelm Maler, beides gelungene Versuche, den neuen Stil mit blutvollem Empfinden zu erfüllen. Der Westdeutsche Rundfunk bot unter Dr. Anheißer und Dr. Buschkötter den „Tristan" und den „Bettelstudent" mit O. J. Kühn als Dirigenten, das „Deutsche Requiem" und einen Pierre Maurice-Abend, wobei B. Zimmermann die Chöre wieder glänzend vorbereitet hatte und leitete, während das orchestrale Programm Buschkötter überlegen darbot. In einer Kammermusikstunde erschien der Wiener Egon Kornauth als Komponist klangvoller Moderne. Im Kölner Opernhaus gastierten Solisten der Pariser „Opéra comique" mit Bizets „Carmen", ohne jedoch den Eindruck einer „ersten" Besetzung zu erwecken, auch nicht mit dem Dirigenten Fichefet, der überhastige Tempi nahm und die (deutschsingenden) Chöre nicht recht

in Einklang mit den Solis zu bringen vermochte. Unter seinem Meister Richard Trunk gab der altberühmte Kölner Männergesangverein neben Bekanntem auch eine Reihe neuer Werke, alle in tonlich wie musikalisch gleich vollendeter Form, so Paul Graeners „Deutsche Kantate" Konrad Ramraths „Traumland" und „Gesang der Auserwählten", Hermann Ungers „Ach, es ist so dunkel in des Todes Kammer", dazu Stücke von Richard Würz, Josef Reiter, Bartosch und Othegraven. Der Erfolg für den Chor und seinen genialen Dirigenten war groß und verdient.

# Wiener Musik.

Von Victor Junk, Wien.

Zum Abschluß der diesjährigen Winterspielzeit hat Robert Heger seinem Bruckner-Zyklus mit einer eindrucksvollen Aufführung der f-moll-Messe den denkwürdigen Schlußstein gesetzt.

Einem außerkünstlerischen, sogar hochpolitischen Anlaß, der zehnjährigen Zugehörigkeit des Burgenlandes zu Österreich, galt ein durch die Teilnahme offizieller Persönlichkeiten noch besonders betontes Festkonzert, in welchem, unter der gewandten Leitung von Kurt Pahlen, ausschließlich burgenländische Komponisten zu Worte kamen. Josef Haydn, allerdings nur ein halber Burgenländer, indem er als Esterhazyscher Hofkapellmeister auch dort wirkte, mit der feinen und kammermusikalisch zierlichen Sinfonie „Le Matin" und dem Klavierkonzert in D-dur. Auch Liszt, ein wirklicher Burgenländer, war mit seinem Klavierkonzert in A-dur vertreten, und außerdem noch ein ganz junger Landsmann von ihm, Arnold Röhrling, mit einem dritten Klavierkonzert! Fast hätte man glauben können, daß das musikalische Burgenland die Heimat des Klavierkonzerts ist. Indessen wußte auch der junge, schon von einem eigenen Kompositionskonzert her bekannt gewordene Tonschöpfer durch wirkungsvollen und klangschönen Bau seines namentlich im langsamen Satz zu wirklich wertvoller Leistung gesteigerten, auch formell vielseitigen Werkes zu fesseln. Renée Gärtner am Flügel war technisch und im Ausdruck den mannigfachen Ansprüchen gewachsen. Der vierte Burgenländer war Karl Goldmark, dessen brillantes „Zweites Orchesterscherzo" op. 45 erwünschte Abwechslung in der Gattung gewährte.

Ein weiteres Außergewöhnliches, das sich nun allerdings schon wiederholt, war ein Monsterkonzert, in welchem sich das Philharmonische mit unsrem Sinfonie-Orchester verband, um durch den Ertrag des Abends eben dem Sinfonie-Orchester aufzuhelfen, dessen drohende Gefährdung einen argen Verlust für das Wiener Musikleben bedeuten würde. Um die klangliche Fülle solcher Verdopplung normaler Gehörwirkung recht ins Licht zu stellen, war als Hauptstück des Abends Richard Strauß' „Alpensinfonie" gewählt worden. Hier hätte man allerdings durch die Monsterbesetzung eines ohnehin schon normalerweise mit sechs Tuben, zwölf Hörnern usf. operierenden Klangriesen erdrückt werden müssen, wäre nicht Strauß selbst am Pult gestanden, der das gefesselte Ton-Ungeheuer mit bewundernswerter Präzision zu vollendeter rhythmischer Bestimmtheit zu zähmen wußte. Am besten gewählt in diesem durch Liszts ‚Mazeppa" effektvoll abgeschlossenen Riesenkonzert schienen das Vorspiel zum „Fliegenden Holländer" und das in blendendem Lichtglanz der Streicher erstrahlende Adagio mit Fuge in c-moll von Mozart, weil gerade das Ebenmaß ihrer Instrumentation und das Vorwalten des Streicherkörpers eine solche Steigerung ins Übermaß zuläßt.

Seit mehreren Jahren läßt sich der Chor unserer Staatsoper auch in Konzerten hören, und diese, aus der alten Vorliebe Franz Schalks für das Oratorium hervorgegangene löbliche Einrichtung dürfen wir schon jetzt gleichsam zu den Strebepfeilern zählen, die den achtunggebietenden Bau ernster Wiener Musikpflege tragen helfen. Dies wurde am sinnfälligsten bei der österlichen Aufführung der „Matthäuspassion". Sie wurde freilich nicht von Schalk selbst geleitet, aber er hatte seinen Stellvertreter gut gewählt: Ferdinand Großmann, als Chordiri-

gent bereits an vielen Stellen erfolgreich tätig, trat mit einer vollendeten Leistung für den erkrankten Schalk ein. Es ist nicht allein das Zusammentreffen einer denkbar besten Künstlerschar, sondern auch wirkliche Dirigentenbegabung und der Geist höchster künstlerischer Verantwortung, wodurch der verhältnismäßig junge Chordirigent die Aufführung in solcher Vorzüglichkeit und Geschlossenheit, in ununterbrochenem Fluß und harmonischer Rundung zustande brachte. Die Eindringlichkeit der aufs Feinste herausgearbeiteten Chöre und Choräle, dazu der Klangzauber des Philharmonischen Orchesters (dem die Orgel unter den Händen von Franz Schütz und das Cembalo durch Carl Pilß die nötige stilvollendete Ergänzung gab), boten einen glänzenden Rahmen für die Solisten. Hans Duhan steigert die Erscheinung des Heilands immer mehr in die Höhe unnahbarer Einsamkeit; neben ihm verkörpert der machtvolle schwarze Baß Josef Manowardas die erdgebundenen Kraftgestalten von Judas und Petrus. Der schwelgerischen Verzücktheit, deren der Sopran von Frau Maria Gerhart fähig ist, wie kaum ein anderer, gibt der füllige Alt Rosette Andays die tiefdunklen Kontrasttöne. Zur höchsten Bewunderung aber riß der Sänger des Evangelisten hin: Julius Patzak, jetzt ein Münchner, und unser engerer Landsmann von früher, dessen Gewinn für die Wiener Oper wir uns leider haben entgehen lassen; die Ausgeglichenheit und der sanfte Wohlklang seiner Tonbildung, eine unfehlbar sichere Musikalität und die mühelose Behandlung der an sich so schwierigen Partie lassen uns den tiefsten, wahrhaft erschütternden Ausdruck begleitender Teilnahme erleben. Man weiß nicht, was man mehr bewundern soll: die hohe Intelligenz des Interpreten oder die Mittel seiner vollendeten Künstlerschaft.

Die Staatsoper hatte — noch vor dem „Idomeneo", über den aber aus naheliegenden Gründen rasch berichtet werden mußte — Lortzings „Wildschütz" neu einstudiert zur Aufführung gebracht. Man hatte hiefür statt des großen Hauses den intimeren, wenngleich nicht so akustischen Redoutensaal gewählt. Wie bisher nicht, so dürfte der „Wildschütz" auch fürderhin sich nicht dauernd auf dem Spielplan halten lassen. Zwar musiziert hier Lortzing bekanntlich ebenso entzückend volkstümlich und bühnengewandt wie im „Waffenschmied" und „Zar", aber das Beseelte, die warme Herzlichkeit, die gemütliche Tiefe sind doch in jenen beiden Opern ungleich stärker vorhanden, und dies hat ihnen ihre eigentliche Popularität gegeben. Die Hauptfigur der Baronin Freimann war durch Frau Kern besetzt, obwohl diese Rolle — einst die unvergeßliche Tat der Renard — einen Mezzosopran verlangt und keine Koloraturhöhe, auch eine fülligere Stimme, als hier durch reizvolle Erscheinung, durch Pikanterie und Koketterie im Spiel ersetzt wird. Im Übrigen wollen wir der Reprise Glück wünschen. Sie war mit den Damen Reining, Paalen und Michalsky und den Herren Norbert, Hammes, Zimmermann und Wernigk an sich gut besetzt und bot im Einzelnen durchweg löbliche Leistungen. Es fehlte nur eben das, was für eine Spieloper das Nötigste ist: ein auf sich eingespieltes Ensemble.

Franz Herterich hatte den Gedanken, Wagners „Tristan" im Wiener Rundfunk (Radio Wien) als Sprechdrama aufzuführen. Er bediente sich hiebei des besten Apparats, nämlich eines Ensembles aus dem Burgtheater, dessen künstlerischer Leiter er durch Jahre hindurch gewesen ist.

Der Tristan hat große Sprechkünstler schon oft gereizt: Ernst Possart sprach ihn einmal bei uns im alten Bösendorfersaal, und Ludwig Wüllner las gern Bruchstücke daraus. Die Herterichsche Vorführung bestätigte die längst erkannte Größe dieser dramatischen Dichtung, „Die selbst durch die Lügengestalt / Leuchtend strahlte zu mir", und die Gewalt der Sprache war, insbesondere in den Dialogteilen des ersten Akts, von großer Wirkung. Die eigentliche dramatische Szene aber, der Schluß des zweiten Akts, die nicht, wie sonst im Rundfunk dem bühnenblinden Zuhörer durch Textergänzungen klar gemacht werden konnte, machte doch störende Zusätze des dramaturgischen Konferenciers notwendig. Auch sonst steht Vieles, was zu dieser Dichtung gehört, nicht in den Worten, sondern in der Musik. Und dem Verständnis bleibt ohne die vermittelnde Rolle der leitmotivisch stützenden Musik auch manches andere noch verschlossen: Wagner hat hier die Exposition des Dramas, also alles das, was vor dem Stück liegt, nicht wie gewöhnlich in einer kurzen Szene des ersten Akts summarisch erzählen lassen,

sondern über das ganze Drama hin verteilt. Der „Tristan" gehört eben zu jenen schwierigsten Stücken der deutschen Bühne, die man nie zu Ende studiert, an denen man immer wieder Neues lernt.

Für den rezitierenden Schauspieler erheben sich weitere Schwierigkeiten. Klänge es nicht paradox, so möchte ich sagen: dem Sänger hat Wagner es leicht gemacht — man verstehe mich wohl —, indem er ihm nämlich die Vortragsweise bis ins Kleinste durch die musikalische Fixierung vorschrieb. Anders beim bloßen Sprecher. Wo findet man selbst erste Künstler, die ohne die Hilfe der Musik dieser schwierigen Diktion Herr werden, die den Zeilen der Dichtung richtigen Sinn durch angemessene Betonung und Wortmelodie geben? Es dürfte nicht vorkommen, daß z. B. Tristan in der Zeile „Lag mirs da schimmernd offen" gerade das Wort „schimmernd" mit erhöhter Stimme spricht, oder am Schluß des ersten Akts auf Kurwenals ängstliche Mahnung: „der König naht" ganz uninteressiert und gleichgültig fragt: „Welcher König?" mit dem Ton auf „welcher", als ob's deren ein Dutzend gäbe, die hier in Frage kommen.

Unecht und sogar untheatralisch wirkt es, wenn Schauspieler unisono sprechen. Das gibt's nur in der Musik. Shakespeares Romeo und Julia tun's auch nicht. Schließlich aber kommt man ganz ohne Musik doch nicht aus: den Gesang des jungen Seemanns sprechen zu lassen, ist falsch. Auch im Schauspiel singt der Fischerknabe wirklich: „Es lächelt der See, er ladet zum Bade". — Nach alledem ist die Wiederholung des Versuchs nicht zu empfehlen.

# Musik-Silben-Preisrätsel.

Von C. Schroeder, Bremen.

Aus den Silben:

a — a — all — an — chim — con — de — de — dörf — e — ell — en — es — es — fel — fürst — go — gor — hal — hay — i — i — im — jo — ka — la — le — le — len — mann — na — na — ner — ni — no — nu — o — ok — pa — pe — per — ral — raut — ri — si — si — so — stai — tav — te — to — to — u — ut — wael

sind 18 Wörter und Wortbildungen zusammenzustellen, von denen die Anfangsbuchstaben der ersten und zweiten Silben — abwärts gelesen — einen Ausspruch von E. T. A. Hoffmann ergeben (i für j).

Die Wörter bedeuten:

1. Den Einführer der siebenten Solmisationssilbe; 2. Was im strengen Satz nicht erlaubt ist; 3. Den Übersetzer einer bekannten Instrumentationslehre; 4. Früheren Direktor der Berliner Hochschule für Musik; 5. Zwei Hornstimmungen; 6. Berühmten Instrumentenbauer; 7. Italien. Opern- und Kirchenkomponisten; 8. Tempobezeichnung; 9. Gesangstück von Beethoven; 10. Mit Ungestüm (italienisch); 11. Engl. Komponisten †; 12. Hervorragenden russischen Geiger; 13. Im Einklang (ital.); 14. Zwei Solmisationssilben; 15. Oper von Borodin; 16. Oper von Moniuszko; 17. Zwei Worte des Hans Heiling aus der nachkomponierten Arie der gleichnamigen Oper (siehe Textbuch); 18. Dänischen Komponisten.

Die Lösungen des vorstehenden Rätsels sind bis 10. August 1931 an den Verlag Gustav Bosse in Regensburg einzusenden. Für die 12 bestgeformten der richtigen Lösungen werden Preise aus dem Veelag von Gustav Bosse, Regensburg, nach freier Wahl der Preisgekrönten ausgesetzt, und zwar:

ein 1. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 12.—,
ein 2. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—,
ein 3. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6,—.

Neun weitere Preise, bestehend aus einem Buch oder Büchern im Betrage von Mk. 4.—.

# Neuerscheinungen.

*Bücher.*

Erich Hertzmann, Adrian Willaert in der weltlichen Vokalmusik seiner Zeit. Sammlung musikwissenschaftlicher Einzeldarstellungen. 8⁰, VIII u. 85 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1931.

Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich. 18. Bd. Gr. 8⁰, 96 S. Wien, Universal-Edition, 1931. — Enthält: P. C. Huigens, Blasius Amon; P. Nettl, Z. Geschichte der kaiserlichen Hofkapelle von 1636—1680 (III); C. Schneider, Die Oratorien und Schuldramen Anton Cajetan Adlgassers; W. Lehner, Franz Xaver Süßmayer als Opernkomponist.

Emil Graf: Harmoniumfibel. 35 S. Hamburg 23, Verlag d. Nordbundes evang. Männer- und Jungmännervereine. — Aus der Praxis und für diese bestimmt. Kann empfohlen werden.

Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1930. Hrsg. v. K. Taut. 37. Jahrg. Lex. 8⁰, 164 S. Leipzig, C. F. Peters, 1931. — Enthält Aufsätze von A. Schering (Vom musikalischen Vortrag), K. Nef, H. Mersmann (Zur Geschichte des Formbegriffs), R. Haas, E. Schmitz (Der Musikkritiker von Heute), von K. Taut die Totenschau für 1931 sowie die stark angewachsene Bibliographie (S. 88—164).

Ch. Kennedy Scott: Madrigal Singing. A Few Remarks on the Study of Madrigal Music with on explanation of the Modes and a Note on their Relation to Polyphony. Gr. 8⁰, X u. 114 S. Oxford University Press, 1931.

Zweites Mozartfest der Stadt Basel, Programmbuch. 52 S. — Enthält einige hübsche literarische Beiträge, u. a. „Mozart-Übersetzung" von Otto Maag, der gerade auch damit arbeitet, wie sonnenklar es bei Mozart während seines Schaffens ausgesehen hat.

Autographen von Musikern usw. sowie eine Sammlung wertvoller alter Musikdrucke und Musikmanuskripte. L. Liepmannssohn, Berlin. Versteigerungskatalog S. 1 (19.—20. Mai). — Der Katalog weist 581 Nr. mit 8 Tafeln (Nachbildungen) auf.

Jahrbuch 1931 der Vereinigung der Theaterfreunde für Altenburg in Thür. und Umkreis. 64 S. Altenburg i. Thr., R. Hauenstein. — Altenburg wehrt sich mit allen Kräften für die Existenz seines alten Theaters, und hier besonders die angegebene Vereinigung, deren Jahrbuch von K. Gabler umsichtig geleitet wird. An Beiträgen finden sich außer dem Tätigkeitsbericht für 1930: ein bedeutsamer größerer Aufsatz „Zur Vorgeschichte der Barockoper in Altenburg" von E. W. Böhme, „Theaterkrise überall!?" mit Eingehen auf die Altenburger Verhältnisse von C. Gerth sowie verschiedene Aufsätze zur Geschichte des Theaters aus der Vorkriegszeit von Gabler u. a., zum Schluß „Die Tragik in Siegfried Wagners Leben" von A. Heimerdinger.

*Musikalien.*

*Aus dem Verlag Breitkopf & Härtel.*

Günther Ramin: Das Organistenamt. II. Choralvorspiele. 1. Bd. M. 6.— Von lebenden Komponisten sind vertreten: A. Busch, H. Distler, H. Grabner, K. Hasse, K. Hoyer, S. Karg-Elert, A. Mendelssohn, R. Moser, S. W. Müller, R. Oppel, A. Pickerótt, N. O. Raastedt, G. Ramin, G. Raphael, H. F. Schaub, F. Schmidt, K. Thomas, H. Weyrauch.

Chorbuch für die Kirchenchöre Sachsens. Heft D. 182 S. 1-, 2- u. 3st. Chöre mit und ohne Begleitung (insbesondere auch für Kinder- und Frauenchöre verwendbar). Partitur M. 6.—. Die Chöre, etwa zur Hälfte von zeitgenössischen Komponisten stammend, sind nach dem Kirchenjahr geordnet.

Karl Hoyer: Kanonische Variationen und Fuge über „Nun bitten wir den heiligen Geist" für Orgel, op. 44. M. 3.50.

Hans Gál: Drei Gesänge für gemischten Chor a cappella, op. 37. M. 1.50.

Hugo Herrmann: Japan-Suite für gem. Chor a cappella, op. 71. M. 2.—.

Christian Lahusen: Kleine Pfeifermusik zum Blasen, Fiedeln und Tanzen. M. 1.20.

Kammer-Sonaten Nr. 8. G. Ph. Telemann. Sonate in g-moll für Oboe und Klavier. (Max Seiffert.) M. 2.—.

Collegium musicum Nr. 59. Telemann, Quartett in d-moll. (Seiffert.) Beide Werke aus der Tafelmusik. M. 3.—.

A. Bruckner: 4 Stücke aus der 4., 5. und 7. Symphonie für Harmonium. (Eugen Angerer.) Carl Simon, Musikverlag. M. 1.80.

Miklós Rozsa: Rhapsodie op. 3 für Violoncell und Klavier.

— — Variationen über ein ungarisches Bauernlied, op. 4 für Violine und Klavier.

*C. F. Peters, Leipzig:*

Joh. Christ. Bach: Sinfonia für Doppel-Orchester D-dur, op. 18, Nr. 3. (Steni.) Es handelt sich um die famose, anläßlich des Kieler Bachfestes „uraufgeführte“ Sinfonie.

— — Konzert B-dur für Cembalo oder Klavier und Orchester op. 13, Nr. 4. (L. Landshoff.)

— — 12 Konzert- und Opern-Arien. Klavierauszug. Herausgegeben von L. Landshoff.

J. Haydn: Messe d-moll (Nelson-Messe). Klavierauszug von W. Weismann. Eigentümlicherweise ist dies der erste Klavierauszug von Haydns berühmtester Messe.

*Kistner und Siegel, Leipzig:*

Organum (unter Leitung von M. Seiffert) Leopold Mozart: 3 Divertimenti für zwei Violinen und Violoncello. M. 3.—.

— — Konzert in D-dur für Solotrompete, 2 Hörner, Streicher und Cembalo. Partitur M. 3.—.

Joh. Pachelbel: Ciaconen, Fugen und Ricercari für Orgel. M. 2.50.

Karl Frd. Abel: Sonata (A-dur) per Viola da Gamba e Cembalo. (R. Engländer.) M. 2.—.

Antonio Vivaldi: Concert für Flöte und Pianoforte op. 10. Nr. 3. (Neuausgabe von H. Zanke.) M. 2.50.

Joh. Adolf Hasse: Sonate per il Cembalo. (R. Engländer.) M. 2.—.

Richard Wetz: Passacaglia und Fuge d-moll für Orgel, op. 55. M. 3.—.

Fr. Chopin: 3 Stücke für Flöte und Klavier. (H. Zanke.) M. 2.50. (Die drei Stücke in der Originaltonart.)

O. di Lasso: Hodie apparuit. Weihnachtsmotette. (H. Werlé.) M. 0.80.

N. O. Raastedt: Sonate für Violine und Orgel, C-dur, op. 45. M. 3.—.

H. Lemacher: 4 a cappella-Gesänge für gem. Chor. (C. F. Meyer.)

*Bärenreiter-Verlag Kassel:*

Unbekannte Meisterwerke der Klaviermusik von Händel, Telemann und P. E. Bach. Für das Cembalochord und den Kielflügel. (W. Dankert.)

Johann Fischer: Ouvertüren-Suite für vier Streichinstrumente einzeln oder chorisch besetzt. (H. Engel).

Joh. Vierdanck: Spielmusik für 2 und 3 Violinen oder andere Melodieinstrumente. (H. Engel.) 1. Heft der Denkmäler der Musik in Pommern.

G. Ph. Telemann: Konzert für 4 Violinen. (H. Engel.) Nur Stimmen.

H. Bornefeld: Neue Musik für Blockflöten oder Oboen, Klarinetten, Auerflöten, Geigen. 21 Stücke (1—3stimmig).

H. Schütz: Geistliche Chormusik 1648. 4. Heft (Nr. 7 bis 9). Herausgegeben von W. Kamlah.

— — „Ich werde nicht sterben“. Für Sopran- oder Tenorsolo mit 2 Violinen und Baß. (H. Hoffmann.)

Geistliche Musik am Hofe des Landgrafen Moritz von Hessen: 8 Stücke von Georg Otto, 3 von V. Geuch und 4 vom Landgrafen. Herausgegeben von F. Blume.

Gesamtverzeichnis 1931 des Bärenreiter-Verlags (78 S.).

G. Ph. Telemann: Solokantate für Mezzosopran mit Begleitung einer Flöte und Baß. (Dora Seeger und G. Gothe.)

*G. Kallmeyer, Wolfenbüttel und Berlin:*

Das Chorwerk. Herausgegeben v. Fr. Blume. Heft 3—10: Josquin de Prés, Weltliche Lieder, M. 3.75; Joh. Ockeghem, Missa Mimi (H. Besseler); A. Willaert u. a., Italienische Madrigale (W. Wiora); derselbe: Volkstümliche italienische Lieder (E. Hertzmann); H. Isaac, Missa Carminum (R. Heyden) M. 2.75; H. Finck, Acht Hymnen (R. Gerber); Giovanni Gabrieli, Drei Motetten (H. Besseler).

Ludwig Weber: „Fröhlich soll mein Herze springen“. Für gemischten Chor. M. 3.—.

J. B. Lully: Folge kleiner Instrumentalstücke für Streicher und Holzbläser (ad. lib.) aus der Oper „Armide et Renaud“. (H. Höckner.)

*B. Schott's Söhne, Mainz:*

Ernst Pepping: Deutsche Chormesse für 6stimmigen Chor.

Albert Moeschinger: „Gottes Pfad ist uns geweitet“. Für 4 Stimmen a cappella.

Domenico Gabrielli: (1659—1690) 2 Sonaten für Violoncello u. Klavier. (L. Landshoff.)

*Dr. Benno Filser, Augsburg:*

Orgelwerke von Johann Nepomuk David: Zwei Hymnen: A-moll-Chaconne, Passamezzo und Fuge g-moll. Dieser österreichische Orgelkomponist ist eine außerordentliche Erscheinung auf dem Gebiet neuer Orgelmusiker. Wir werden alsbald näher auf ihn eingehen.

— — Stabat mater für 6stimmigen gem. Chor.

Karl Kraft: „Da Jesus in den Garten ging“. Kantate für gem. Chor, Violine und Orgel.

*D. Rather, Leipzig:*

Tschaikowsky: Mazeppa. Oper in 3 Akten. Für die deutsche Bühne bearbeitet von A. Simon. Textbuch und Klavierauszug.

# Besprechungen.

*Bücher.*

SCHWEIZERISCHES JAHRBUCH FÜR MUSIKWISSENSCHAFT. IV. Band. Aarau 1929. H. R. Sauerländer & Co.

Das von der Neuen Schweizerischen Musikgesellschaft abwechselnd durch ihre einzelnen Ortsgruppen herausgegebene Jahrbuch für Musikwissenschaft bringt auch in dem vorliegenden, von Alexandre Mottu redigierten vierten Bande eine Anzahl beachtenswerter, gediegener Beiträge. — Vorwiegend lokale Bedeutung haben die Arbeiten von Max Zulauf über die Musica Figuralis des Kantors Niklaus Zerleder, das erste Bernische Schulgesangbuch (1658), und von P. Long des Clavières über das abenteuerliche Leben des Neuenburger Komponisten Du Puy (1771?—1822), während die Studien von Richard Eidenbenz, Charles Schneider und Jacques Handschin das Interesse auch der weiteren Gelehrtenwelt beanspruchen dürfen.

Eidenbenz bietet als praktische Ergänzung seiner „Lehre von der erweiterten Tonalität" eine differenzierte harmonische Analyse von Othmar Schoecks „Penthesilea", auf die hier leider nicht näher eingegangen werden kann. Schneider berichtet über die erfreulicherweise immer stärker werdenden Bestrebungen zur Wiederherstellung der ursprünglichen schlichten Form des Hugenottischen Psalters nach dem 1562 vollendeten Original. Allerdings sind seinem unbedingten Glauben an die Berechtigung, diese Sätze ausschließlich im graden Taktmaß notieren zu dürfen, starke Bedenken entgegenzusetzen. Denn die Gefahr liegt nur allzu nahe, daß z. B. die zahlreichen Synkopen in dem als Probe gegebenen Psalme „Ainsi qu'on oit le cerf bruixe" gar nicht als wirkliche Synkopen gesungen werden. Mir scheint, daß die von Schering („Die metrischrhythmische Grundgestalt unserer Choralmelodien", p. 35) vorgeschlagene Notierungsweise dieser Melodie (Wechsel von $^3/_2$ und $^2/_2$) viel natürlicher ist und der labilen Struktur des Ganzen mehr gerecht wird.

Handschin bespricht in einem sehr präzis gehaltenen Aufsatz die verschiedenen Auffassungen des gewaltigen Phänomenes Bach im Wechsel der Generationen: das ablehnende Urteil der bereits einem neuen Stil, dem galanten, zugewandten Zeitgenossen, die aus nationalen, romantischen und historischen Beweggründen entsprungene Bach-Renaissance in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, die ähnlich gerichtete Einstellung Spittas, die fortschrittlichen Erkenntnisse Schweitzers und Pirros von der großartigen Objektivität und der Symbolkraft der Bachschen Musik, die Lehre Kurths von der Bachschen Melodik als einem Ergebnis motorischen Kräftespiels und zuletzt die mathematisch-spekulative Auslegungsweise Werkers und des ungleich bedeutsameren Wolfgang Graeser. Und am Schlusse seiner fesselnden Ausführungen gibt der Verfasser eine Formulierung der beiden Wesenszüge, die ihm als die markantesten an dieser überreichen Künstlererscheinung auffallen: die Überfülle (exubérance) auf der einen Seite und das maßvoll Gebändigte, die Gesetzmäßigkeit (norm) auf der anderen. Aber schließlich — läuft diese sehr allgemein gehaltene Formulierung nicht letzten Endes auf die alte Erkenntnis von der „Leidenschaft und Besonnenheit", die die Charakteristika des Genies überhaupt sind, hinaus? Roffmann.

WILHELM RAUPP: Eugen d'Albert (Verlag Koehler & Amelang, Leipzig).

Der Verfasser gibt der ersten existierenden d'Albert-Biographie den Untertitel „Ein Künstler- und Menschenschicksal". Gerade ein so reich bewegtes Leben wie dasjenige d'Alberts bietet leicht die Gefahr, den biographischen Schwerpunkt auf die Erfassung des Menschlichen zu Ungunsten des Künstlerischen zu verlegen. Die Romanhaftigkeit des bisherigen Lebensabschnittes, deren ausführliche Darlegung bereits zu einer Mißstimmung zwischen d'Albert und seinem Biographen geführt hat, mag in diesem einen Ausnahmefall als Entschuldigung für allzu indiskrete Einblicke in das Eheleben d'Alberts gelten. Die zahlreichen Einzelheiten tragen jedenfalls dazu bei, die Lektüre als überaus spannend und anregend empfinden zu lassen. In seiner Methodik wählt der Verfasser den leichtesten und mühelosesten Weg der biographischen Beschreibung, indem er chronologisch vorgeht und die einzelnen Schöpfungen in die allgemeinen Lebensumstände eingruppiert. Damit verzichtet er auf gründliche stilkritische Betrachtungen, die zu einem umfassenden künstlerischen Bilde mit eingehender Charakterisierung des Komponisten im Vergleich zu seinen Zeitgenossen hätten führen können. Freilich zwingt die Fülle des Materials zu einer Beschränkung, immerhin aber hätte an Hand von geeigneteren Notenbeispielen eine eingehendere Betrachtung der Hauptwerke erstrebt werden müssen. Am schlechtesten schneiden dabei die „Toten Augen" ab, deren Notenauswahl nicht einmal die hauptsächlichsten Leitmotive berücksichtigt. Daß der Verfasser nicht immer strenge Objektivität zu bewahren weiß, soll nicht als Nachteil hingestellt werden. Ohne innere Begeisterung und Liebe für das unternommene Werk kann eine derartige Arbeit nicht zu einem befriedigenden Abschluß geführt werden. Mit emsigem Fleiß hat der Verfasser eine geradezu überwältigende

Fülle von biographischen Einzelheiten zusammengetragen. Zahlreiche erstmalig veröffentlichte Briefe bekannter Persönlichkeiten verhelfen der Lektüre zu einem besonderen Reiz. Auf jeden Fall stellt diese Biographie einen Wert dar, den man mit Freuden anerkennt und der einen großen Interessentenkreis verdient. Dr. Fritz Stege.

GIBT ES NOCH STIMMBILDUNGSRÄTSEL? von Emil Lardy. (Verlag Adolf Nagel, Hannover.)

Dieses soeben erschienene Buch birgt in seinen neun Kapiteln eine solche Fülle von Erfahrungen, die keineswegs etwa in trockenen Abhandlungen doziert werden, sondern in wahrer Lebensfülle, oft geradezu in drastischer meist den Nagel auf den Kopf treffender Weise vor dem Leser sich auftun, daß man von Anfang bis Ende gefesselt bleibt. Und das ist auch etwas sehr seltenes bei einem Stoffe, bei dem man gewöhnlich annimmt, daß er eine wirklich verständliche Behandlung nur beim lebendigen Vortrage des Lehrers mit ebenso lebendigen Beispielen der menschlichen Stimme erfährt. Denn der eine oder andere wird eben doch nicht ganz nach den gedruckten Worten verstehen, was der Autor mit dem oder jenem meint. Daß es aber Lardy gelungen ist, solche möglichen Mißverständnisse auf ein nur geringes Maß zu reduzieren, das verdankt er dem ihm in seltenem Maße zu Gebote stehenden klaren Stil. Daß Klarheit seiner Gedanken die Voraussetzung dafür sein muß, ist selbstverständlich. Aber ebenso wohl tut es, wenn der erfahrene und in seine Kunst tief eingedrungene Lehrer und Stimmbildner in manchen Fällen frisch und frei von der Leber weg eingesteht, daß man eben über dies und jenes kein positives Urteil haben könne.

Sonderlich hübsch ist in dieser Hinsicht das kurze Kapitel über Caruso, nach dessen Tode Notizen in den Zeitungen und Fachblättern auftauchten, die von in Spiritus der Nachwelt erhaltenem Kehlkopf und seinen „Abnormitäten" zu berichten wußten. Daß durch alle solche Untersuchungen nicht viel Weisheit an den Tag kommen würde, war ja klar. Caruso hatte ja bei Lebzeiten manche Äußerung über seinen Werdegang verlauten lassen — und das war in seiner allerdings ziemlich einfachen Schilderung immer noch besser und Aufschluß gebender als alle Erklärungen seiner Freunde, Kunstgenossen, Biographen. Es gibt eben doch noch Stimmbildungsrätsel. Bei der Schönheit einer Stimme — wieviel ist daran die Länge und Dicke der Stimmbänder, wieviel der Bau des Mundes, wieviel aber auch der natürliche Geschmack des Sängers, ein feines Ohr und: auch eine feine Seele die Ursache? Im achten Kapitel kommt Lardy gar auf ein heikles Thema: Die Bedeutung des Erotischen beim Vortrag des Sängers — „die treibende Kraft im Schaffen des Künstlers". Und natürlich auch im Nachschaffen. Die einzelnen Kapitel behandeln: 1. Stimmbildungsperspektiven; 2. das Stauprinzip; 3. die Stimmdiagnose in neuer Forschung; 4. Partialtöne und Stimmdiagnose; 5. die Stimmforschung in Amerika; 6. das Geheimnis der Stimme; 7. wie sang Caruso?; 8. das Geheimnis des Erfolges; 9. Sänger und Kritik.

Die lebendige Darstellung und Behandlung dieser nicht einfachen Materien bietet eine solche Fülle von Anregungen in dem gar nicht umfangreichen Buche (es hat nur 70 Seiten), daß es jedem Sänger, der es ernst meint mit seiner Kunst, so gehen wird wie dem Schreiber dieser Zeilen: er wird es kaum aus der Hand legen, ehe er es nicht bis zum letzten Worte durchgelesen hat.

Prof. Heinrich Zöllner.

STUDIEN DER MUSIKWISSENSCHAFT. Beihefte der „Denkmäler der Tonkunst in Österreich" unter Leitung von Guido Adler. Fünfzehnter Band. Wien 1928. 8°. 125 S.

Von den vier im fünfzehnten Bande der „Studien" vereinigten Abhandlungen dienen die beiden ersten als Begleittexte zu Denkmälerbänden; im Vergleich und Zusammenhang zur neugedruckten Musik werden sie erst recht wirksam.

Das trifft vorzüglich auf K. A. Rosenthals an sich recht sorgfältige Arbeit über Steffano Bernardis Kirchenwerke zu. Neben Benevoli, dessen dreiundfünfzigstimm. Messe in der Urschrift erhalten blieb, ist B. an den Einweihungsfeierlichkeiten des neuen Salzburger Domes (1628) mit einem (verschollenen) zwölfchörigen Tedeum beteiligt. In den erhaltenen Messen und frei komponierten Responsorien, Magnificats und Offertorien zeigt B. sich als wohl geschulter Meister, der, wie auch aus seinem Lehrbuche „Porta musicale" hervorgeht, die technischen Mittel seiner im Übergange stehenden Zeit beherrscht.

Von den beiden Lautenmeistern, die unter dem Namen Esaias Reusner bekannt sind, wählt den jüngeren Karl Koletschka zum Gegenstande einer wohl begründeten Untersuchung. Reusner lebte bis 1672; seine Jugend fällt noch zwölf Jahre in den dreißigjährigen Krieg. Verf. gibt zu biographischen Mitteilungen eine zuverläßige Bibliographie der von dem opus des Vaters zu scheidenden Werke: Lautensuiten, jene „Hundert Geistliche Melodien", die den Komponisten als letzten Vertreter des Lautenchorals erweisen, und verstreute Einzelstücke, die indessen aus den Suiten stammen; ein Teil der Lautenkompositionen ist für ein Streicherensemble von Violen „nach Französischer art" bearbeitet. Technisch und stilistisch steht R. unter französischem Einfluß. Den freien Einleitungssatz der Suite, den er zugleich mit dem italie-

nisch beeinflußten Rosenmüller annimmt, hat er allerdings bald fallen lassen. Diese Präludien sind einteilige Formen von improvisatorischem Charakter; eine gelegentlich mit ihnen auftretende Sonatine ist auf Kontrastwirkung angelegt. An Tanzformen gebraucht R. die dreiteilige Paduana (ohne Gaillarde), die Allemanda mit rhythmisch betontem Auftakt und fließend-präludienhafter Behandlung des Fortgangs, die ebenfalls auftaktige Couranta, die im langsamen dreiteiligen Takte gehende, zur ausgebildeten Periode neigende Sarabande mit punktierter zweiter Zählzeit, die zweiteilige in der Wahl des Taktmaßes noch freie Gigue mit Neigung zu imitatorischer Arbeit, die geradtaktige Gavotte, die als Intermezzo aufgenommene Arie, das geradtaktige Ballett und endlich die Ostinatoformen der Ciacona und Passacaglia, letztere mit stärkeren rhythmischen Veränderungen des Baßmotivs. In der Geschichte der Suite bekommt R. seinen Platz neben Froberger, der die „klassische Serie" dem Klavier schenkte.

Giuseppe Bonno, Amtsvorgänger Salieris, ein Eklektiker, dessen zahlreiche dramatische Werke E. Wellesz untersucht hat, wird von Alfred Schienerl auf seine Bedeutung als Kirchenkomponist abgeschätzt. Das Wiener achtzehnte Jahrhundert, dem B. angehört, bewahrt in seiner Kirchenmusik bis zu Haydns letzten Messen hin venetianische Stilelemente, in die aber neapolitanische Einflüsse in breiter Fülle dringen. Die Untersuchung erstreckt sich auf die Formenwelt der Messenteile, der Responsorien, der Magnificat-Antiphonen, der Hymnen und anderer liturgischer Gebrauchsmusik. Als ein von J. J. Fux herkommender, von Caldara beeinflußter Vorläufer Haydns steht Bonno in seinen Kirchenmusikwerken vor unserm Auge.

Etwa zur gleichen Zeit wie Hans Költzsch (Schubert in seinen Klaviersonaten. 1927) hat Felix Salzer sich mit der Sonatenform bei Schubert befaßt. Man wird beide Arbeiten zusammenhalten müssen, wenn man Schuberts Bemühungen um die Form erkennen will. Denn Salzers besonderes Thema geht einer Erscheinung zu Leibe, die schon den Zeitgenossen des Meisters auffiel, von Schumann die „himmlische Länge" genannt wurde, in der Folge auch immer gefühlt, doch bisher nie recht erkannt ward. K. Ph. E. Bach, Haydn, Mozart, Beethoven erheben das improvisatorische Element zur Grundkraft der Sonatenform: es ist in der Tonkunst die treibende Kraft und ermöglicht zunächst die einheitliche Gestaltung der Exposition mit Wirkung in Durchführung und Reprise. Wenn wir noch sagen, daß das Improvisatorische seinem Charakter nach dramatisch und antilyrisch ist, so nehmen wir das wissenschaftliche Ergebnis der sachlich ausgezeichneten Studie vorweg in der Hoffnung, manchen Leser zur Lektüre der ein wichtiges Gebiet behandelnden Arbeit angeregt zu haben.

Th. W. Werner.

WICHMANN, HEINZ: Grétry und das musikalische Theater in Frankreich. 8°. VIII u. 131 S. Max Niemeyer Verlag, Halle (Saale). 1929.

Für die vom Verf. gewählte Methode der Untersuchung ist sein Thema: das musikalische Theater in Frankreich zwischen Ludwig XIV. und der Revolution und die Stellung Grétrys in diesem geschichtlichen Ablaufe — so geeignet wie kaum ein anderes. — Tragédie lyrique und opéra comique sind beide derart eng an die politische Form des Staates gebunden, daß eine vorzüglich stilkritische Behandlung dem Stoffe zuviel schuldig bleiben würde; die Musik muß als Bestandteil der Kultur gesehen werden: die geistesgeschichtliche Richtung des wissenschaftlichen Verfahrens ergibt sich fast mit Notwendigkeit.

Der methodologische Ehrgeiz des Verf. hat seiner im Ganzen recht ausgezeichneten Abhandlung den kleinen Mangel eingetragen, daß das Schlußkapitel, das Grétrys Musik behandelt, vergleichsweise ein wenig leicht geraten ist. Die geschichtliche Grundlegung der Verhältnisse aber, auf die der von Italien zurückkehrende Grétry trifft, ist vortrefflich gelungen. Sie behandelt unter aufmerksamer Beobachtung eines weiten Kreises von bestimmenden Umständen die Frage, weshalb gerade die opéra comique zum Träger der musikdramatischen Entwicklung werden mußte, weshalb andererseits die tragédie lyrique von einer solchen Wirkung ausgeschlossen blieb. Verf. sieht richtig, daß von der Beantwortung dieser Frage das Verständnis für das romantische Musikdrama abhänge — nicht so, als reichten seine Wurzeln geradenwegs in die opéra comique, wie sie von den Buffonisten aus volkseigenen Anfängen gebildet wurde, hinein; aber das komische Genre entwickelt, wie an anderen Stellen, auch hier eine Fülle von Kräften, die in die „große Oper", die Nachfolgerin der tragédie lyrique, belebend hinüber strahlen.

Diese Kräfte liegen in der Dichtung, die durch die „privilegierten Gattungsgrenzen" bricht und sich zum Sprachrohr neuer Gedanken macht; sie liegen aber auch in der Musik, die den Typus der Comédie mêlée d'ariettes überwindet und sich zu selbständiger Bedeutung neben den Texten erhebt. Daß Grétry die so angesponnenen Entwicklungslinien im rechten Augenblick und (für den Zweck) hinlänglich gerüstet ergreift, ist sein geschichtliches Verdienst, dessen Umfang und Gewicht — gegen Gluck, gegen Duni, Philidor, Monsigny, gegen Gossec, Dezède, Champein, Dalayrac — Verf. mit Gerechtigkeit und geschichtlich geschultem Blick abzuschätzen weiß.

Eine gewiſſe Unbedingtheit des Vortrags iſt der Jugend ſchönes Recht. Th. W. Werner.

In vierter, verbeſſerter, bis zur Gegenwart ergänzter und erſtmalig mit einem Geſamt-Regiſter verſehener Auflage liegt der KAMMERMUSIK-KATALOG von Wilhelm Altmann im Verlag Merſeburger-Leipzig vor. Das Verzeichnis umfaßt veröffentlichte Kammermuſikwerke von 1841 an und iſt von einem Manne verfaßt, der als Direktor der Muſikabteilung der preußiſchen Staatsbibliothek an der Quelle geſeſſen hat. Eine hochwillkommene Gabe für Berufsmuſiker und Muſikliebhaber, ein nie verſagender Wegweiſer für alle Kammermuſikſpieler, die durch die Lektüre dieſes Buches auf manche, zu Unrecht in Vergeſſenheit geratene Werke hingewieſen werden. Mit Sicherheit darf auch dieſe 4. Auflage auf das Intereſſe der Muſikwelt rechnen.

DIKTATE ZUR MUSIKGESCHICHTE, zuſammengeſtellt von Marie-Thereſe Schmücker, Tonika-Do-Verlag, umfaſſen den Zeitraum vom 2. Jahrhundert bis auf die Jetztzeit, die Beiſpiele gehen von der einſtimmigen Helioshymne über den Gregorianiſchen Choral, drei- und vierſtimmige Chanſons und Choräle des 15.—17. Jahrhunderts, über Bach, Händel, Mozart, Haydn zu den Romantikern und darüber hinaus zu den Modernen und Modernſten: Debuſſy, Schönberg, Bartok, Strawinſky, Křenek, Hindemith und Kurt Weill!

Bei aller Achtung vor der hiſtoriſchen Bildung der Autorin und insbeſondere Anerkennung ihres intereſſanten Vorworts ſcheint dieſes Buch für den praktiſchen Gebrauch unmöglich. Muſikgeſchichte mit Gehörsbildung verquicken zu wollen, bedeutet m. E. eine zeitraubende Erſchwerung der Gehörsbildung und ſelbſt wenn zwei Bände Muſikdiktat als Vorübung vorangegangen ſind, werden die weitaus meiſten Beiſpiele nur von Schülern mit abſolutem Tonbewußtſein geleiſtet werden. Ein relativ gutes Gehör zur ſchriftlichen Wiedergabe nach dem Gehör mehrſtimmiger Muſik der Modernſten zu erziehen, würde einen Zeitaufwand erfordern, zum Schaden und auf Koſten praktiſcher Muſikausübung. K. Schurzmann-Berlin.

DIE MUSIK ALS GESCHENK DER NATUR von M. P. Heller, Betrachtung über das wahre Weſen von Dur und Moll, ſowie über die Naturgeſetze ihrer Harmonik, Verlag Richard Birnbach-Berlin dürfte in ſehr populär gehaltenen Ausführungen über allbekannte Tatſachen der Harmonielehre dem Muſiker kaum etwas Neues bieten.

SCHULE DES RHYTHMUS von Alfred Bareſel, Verlag Zimmermann-Leipzig.

Ein Werk für den praktiſchen Muſikunterricht, beginnend mit der überſichtlichen Darſtellung der verſchiedenen Rhythmen an einfachen, dem kindlichen Faſſungsvermögen angepaßten Beiſpielen. Den größten Teil des Buches nehmen mit Recht ſehr ſorgfältig zuſammengeſtellte Vortragsſtücke ein, die in aufſteigender Schwierigkeit die wichtigſten Tanzformen einſchließlich moderner Geſellſchaftstänze bieten. Befremdend wirkt das „wahre Geſchichtchen" als Vorwort, das der Beurteilung des Buches bei oberflächlicher Betrachtung zum Schaden gereichen könnte.

K. Schurzmann-Berlin.

DANDELOT: „Petits côtés amusants de la vie musicale". Paris Edit. Dandelot.

Dieſe „amüſanten Skizzen" aus dem Pariſer Muſikleben intereſſieren inſofern, als ſie der Verfaſſer meiſtens ſelbſt erlebt haben muß. Sie geben auch ein treffliches muſik-ſoziales Bild der franzöſiſchen Hauptſtadt. Einige Beiſpiele: Ein neuzeitlicher Komponiſt repetiert mit Orcheſter ſein neueſtes Werk. Bei einer atonalen Stelle wirft er dem Flötiſten vor, ein e anſtatt es geſpielt zu haben. Nach der Wiederholung bemerkt der Dirigent: „diesmal war es richtig!", worauf die entrüſtete Antwort ertönt: „ich habe ja gar nicht geſpielt!" — Zum Beginn einer Probe fehlt bei Colonne ein Geiger. 20 Minuten ſpäter ſchleicht dieſer an ſeinen Platz: „Monſieur, haben Sie denn keine Uhr?" frägt ihn Colonne. „Gewiß, Maître, aber es iſt keine Repetieruhr." — In der Großen Oper ſchwatzen meine Nachbaren während des Meiſterſinger-Vorſpieles. Auf meine Einwendungen erwidern ſie mir: „aber, Monſieur, die Vorſtellung hat noch nicht begonnen!" — In einem kleinen Theater ſtellt der Kapellmeiſter das Orcheſter zuſammen: drei Violinen, ein Cello, eine Flöte, ein engliſches Horn ... „Nun, was dies anbelangt," bemerkt der Direktor, „ſo will ich keine Ausländer in meinem Theater haben!" — Ein Interview mit Oscar Straus („Soir" 1926): „M. Straus, der gefeierte Komponiſt des „Walzertraumes" ... ferner dieſer „blauen Donau", welcher die ganze Welt entzückte ...." Einige Aphorismen. Der Komponiſt von „Sigurd" Reyer ſagte mal: „Die Stimme iſt das Wenigſte was man braucht, um gut ſingen zu können." — Und Moſzkowſky: „Gut, daß es Klavierlehrer gibt, ſonſt hätten die Schüler zu ſchnell Fortſchritte gemacht." — Im Operndictionnaire von Clement iſt zu leſen: „Carmen. Die Oper von Bizet birgt in ſich ſchöne Fragmente, aber die Beſonderheit des Sujets hat die Muſik zur Bizarrerie und Mangel an Zuſammenhang getrieben ..." — Noch vor 1923 ſtand im „Kleinen Larousse": „Céſar Franck ... ein Muſiker eher gelehrt, als wirklich inſpiriert" ... — Nach der erſten Aufführung ſeiner jetzt allbekannten Sonate ſchrieb man über das Kanon-Finale: „Leider gelang es dem Geiger und dem Pianiſten nicht bis zum Schluß zuſammen zu ſpielen"!! — Der verſtorbene Pianiſt

Louis Dièmer besuchte selten Konzerte seiner Kollegen. „Wenn sie schlecht spielen, langweilt es mich, falls gut, dann ärgere ich mich", meinte er. — Ein mondainer Pariser Komponist läßt sich nach vielen Bitten, in einer Gesellschaft, ans Klavier führen. „Haben Sie denn gern schöne Musik?" frägt er die Anwesenden. „Selbstverständlich," erwidert ihm ein heiterer Musikfreund, „aber Sie können uns trotzdem Ihre Kompositionen vorspielen." — In Paris existiert eine Mozartstraße. Im Schaufenster eines Friseurs konnte man folgende Widmung auf dem ausgestellten Bilde einer Operndiva lesen: „Monsieur X., dem Mozart der Haarkünstler!" — A. v. R.

ZWEIGLE-WALZ: Klavierschule I. Teil. Verlag A. Auer, Stuttgart 1929.

Mechanisches und Geistiges, Technisches und Musikalisches werden in dieser Schule sinnvoll verbunden. Der Gedanke der Arbeitsschule wird überzeugend ausgewertet. Dabei hält sich der Verfasser von jeglicher Einseitigkeit und Weitschweifigkeit frei. Die klaren, knappen Definitionen entspringen aus wahrer Sachkenntnis, sind von größtem Wert. Rühmend erwähnen möchte ich die Bewegungsvorübungen am Tisch, die, wie ich vermute, Wolfer zuerst eingeführt hat; ferner die Spiel- und Kinderlieder als Vorschule. Die Anlage der Fingerübungen erinnert ein wenig an Zuschneids Schule. — Jedem Klavierpädagogen von gesundem fortschrittlichem Geist sei die Schule in ihrer zweiten Auflage wärmstens empfohlen. Dr. Friedrich Welter.

### *Musikalien.*

HERMANN AMBROSIUS: Suite für Klavier op. 64b (Dr. Benno Filser, G. m. b. H., Augsburg). Sechs Etüden f. Klavier (Adolph Fürstner, Berlin).

Der dem Leipziger Straube-Kreis und der aus ihm herausgewachsenen jüngeren und jungen Generation näherstehende Leipziger Komponist ist als Symphoniker und Kammermusiker (vgl. März-Heft 1931 der „ZFM") auch außerhalb Leipzigs noch nicht annähernd nach Verdienst gewürdigt und gefördert. Er hat die Klaviermusik bisher leider nur mit ganz wenig Werken bedacht. Davon sind sogar noch eine große Sonate (op. 54), sowie „Fantasiebilder" und — unbegreiflich bei der zarten, schmerzlich beseelten Inbrunst und Hingabe dieses entzückenden, durchaus romantischen und weihnachtlich gestimmten kleineren Stückes! — ein „Wiegenlied" ungedruckt.

Umso nachdrücklicher möchte ich unsre deutschen Pianisten und Klavierpädagogen in diese, in den letzten Jahren im Druck veröffentlichte Klaviermusik dieses bescheidenen und sich vornehm zurückhaltenden Komponisten einführen. Am leichtesten wird das bei der Suite geschehen: alte, in Bachischer Strenge, Klarheit und Knappheit gemeisterte Formen — Präludium, Courante, Allemande, Fugato, Loure, Bourrée —, im durchsichtigen Satz von geradezu Riemann'scher Feinheit im Detail der metrischen und rhythmischen Gliederung (man studiere daraufhin nur einmal das schwerblütig sinnende Präludium!); kurz: ausgezeichnete instruktive Klaviermusik fürs Haus!

Den „nordisch" schwerblütigen, ernsten, kerndeutschen Charakter von Ambrosius' Klaviermusik betonen noch schärfer die Sechs Etüden. Schon im Moll ihrer Mehrzahl. Dann in dem immanenten Brahms'schen Unterton, der Brahmsisch feinen Durchzeichnung, die in ganz persönlicher Art mit der freien und kühnen Stimmenführung seines Meisters Pfitzner zur neuen Einheit verbunden ist. Anlage und Durchführung jeder Etüde sind scharf durchdacht. Die erste ist eine ausgezeichnete Vorstudie zum Triller in allen Stimmen und Lagen. Die pikante zweite eine famose polytonale Studie im sprühend lebendigen non legato. Die wunderschöne dritte eine tiefschmerzlich versonnene legato-Studie in der Art Brahmsischer Spät-Intermezzi. Die vierte eine, auch in der kurzgliedrigen Zweitaktigkeit leise russisch gefärbte Vorstudie zum frühen und mittleren Scriábin. Die Fünfte (Doppelgriffe) zu Chopin. Die letzte Brahmsische eine charakteristische Studie in großen Baß-Sprüngen, die man nach Bülow ja am besten „bei den vornehmen Bestien im Zoologischen Garten" lernt. Das Ganze glänzend geeignet für instruktive und konzertante Zwecke, und hoffentlich die Ouvertüre für viele weitere Klavierwerke des Leipziger Meisters! Dr. Walter Niemann.

B. BERNARDS: „10 instruktive Duos" für zwei Saxophone. Verlag: Wilhelm Zimmermann, Leipzig.

Diese Duette sind progressiv geschrieben, sie beginnen mit einem Duett, das für Anfänger geeignet ist und schließen mit einem solchen, das ein stark entwickeltes technisches Können voraussetzt. Es wäre bei dieser kleinen Anzahl von Duetten für den praktischen Gebrauch wünschenswerter, daß sich alle zehn Duette auf einer ähnlichen Stufe bezüglich des Schwierigkeitsgrades befänden. Aber sie sind alle sehr hübsch und gefällig melodisch geschrieben, gut für das Saxophon gesetzt und sehr abwechslungsreich in der Thematik, so daß sie jeder gern spielen wird. Sie bilden unbedingt eine gute Bereicherung der nicht gerade großen Duett-Literatur für zwei Saxophone.

Gustav Bumcke.

EDITION STEINGRÄBER: Bose: Sechs melodische Vortragsstücke op. 23. Ansprechende, instruktive Musik für die Mittelstufe. Walter Rehberg unternimmt es im gleichen Verlag, sämtliche Schubert-Sonaten neu heraus zu geben. Unter den

hier vorliegenden Sonaten iſt Nr. 14 C-dur Fragment, vom Herausgeber im 3. und 4. Satz ergänzt. Die bisher unbekannte Sonate iſt eine willkommene Gabe an alle Schubert-Freunde. Die Ergänzungen fügen ſich abſolut ſtilgerecht ein. In den Sonaten op. 122 Es-dur und 164 a-moll beſchränkt ſich die Bearbeitung bei ſorgfältigſter Phraſierung auf praktiſche Winke bezüglich der Ornamentik und Vorſchläge vom Standpunkt des modernen Pianiſten.

Ferner bringt der Verlag Steingräber „Leichte Klavierſtücke" von Händel (Biſchoff) neu bearbeitet von M. Frey heraus. Der verdienſtvolle Herausgeber des im Unterricht unentbehrlichen „Polyphonen Spiels" bietet unter zugrundelegender Ausgabe der Deutſchen Händelgeſellſchaft ein muſikaliſch entzückendes Material, zur Abwechſlung mit Bach'ſchen Studien für Jugendliche anregend und ſehr empfehlenswert.

Von fünf Konzerten für Cembalo, Geige und Gambe liegt das vierte in B-dur vor (Steingräber). Walter Rehberg hat es im Intereſſe leichter Aufführungsmöglichkeit für Klavier und Streichorcheſter bearbeitet. Die leichtflüſſige, elegante Muſik bedeutet eine begrüßenswerte Bereicherung der vom Klavier aus zu dirigierenden Kammerorcheſter-Literatur, für die ſich in den letzten Jahren ein beſonders intereſſiertes Publikum mit Recht begeiſtert.

Von zwei Mozart-Klavier-Konzerten, bearbeitet von Bruno Hinze-Reinhold, verdient das in F-dur K. V. Nr. 37, als erſtes ſeiner Gattung, beſondere Beachtung. Es galt bisher (wie der Herausgeber im Vorwort bemerkt) als Originalwerk des 11-jährigen Mozart; neuere Forſchung bezeichnet es als geniale Bearbeitung fremder Kompoſitionen. Das trotzdem von echtem Mozartgeiſt erfüllte Werk eignet ſich auf Grund leichter Spielbarkeit zur Einführung junger Studierender in die Konzert-Literatur. Über das D-dur-Konzert K. V. Nr. 451 erübrigt ſich jedes Wort, es empfiehlt ſich ſelbſt, ebenſo wie die muſterhafte Herausgabe.

K. Schurzmann-Berlin.

CYRIL SCOTT: „Zoo", Tiere für Klavier. Mit Zeichnungen von Willy Harania. Verlag Schott, Mainz.

Es handelt ſich um kleine muſikaliſche Charakterbilder verſchiedener Tiere (z. B. Elefant, Affe uſw.), für Kinder gedacht. Das wäre ganz nett, wenn die thematiſchen Einfälle nicht zu beſcheiden wären (abgeſehen davon, daß die Tonmalereien mitunter gut getroffen ſind), wenn der Aufwand an Satzkunſt nicht dürftiger wäre, als es für Kinderſtücke erlaubt iſt. Über anſpruchsloſe Parallelbewegungen kommt es zumeiſt nicht hinaus. Man fragt ſich, was der Komponiſt den Kleinen eigentlich hat geben wollen. Einen Eingang in die Tonkunſt gewiß nicht (das wäre dann auch ſträflich). Sollten die Kinder lachen? Sie werden eher weinen, wie wir Großen es am liebſten täten, wenn wir unſere Kunſt auf ſolche Wege geführt ſehen. Joachim Bergfeld.

PAUL KLETZKI: Konzert für Klavier und Orcheſter in d-moll, op. 22. Klavierauszug vom Komponiſten. Breitkopf & Härtel.

Paul Kletzki gehört zu jener Komponiſtengruppe, mit der man ſich ohne erhebliches Für und Wider einverſtanden erklären kann. Sein neues Klavierkonzert kommt von Brahms und Reger her und iſt ſehr wohl geeignet, in großen Konzertzyklen mit deren Konzertwerken einmal abzuwechſeln. Es zeichnet ſich durch prägnante Themen, formale Geſchloſſenheit, wirkungsvolles Zuſammenſpiel von Soliſt und Orcheſter aus. Der Klavierſatz iſt äußerſt ſchwierig, für den vollendeten Pianiſten aber durchaus dankbar. Eine irgendwie beſondere Bedeutung hat das Konzert aber nicht. (Dieſes heute ſchon faſt eine Auszeichnung.) Joachim Bergfeld.

ARCANGELO CORELLI: Folia-Variationen. Kadenz, Klavierbegleitung und begleitende zweite Violine von H. Léonard. Herausgegeben und bezeichnet von Henri Marteau. Edition Schott, Mainz.

Henri Marteau publiziert hier dankenswerterweiſe die Originalbearbeitung ſeines großen Lehrers Léonard. Dieſe Ausgabe zeichnet ſich durch geſchmackvolle Auswahl und Reihenfolge der Variationen und durch die ſtilvolle, ſelbſt variationsmäßige Kadenz aus. Dann aber iſt auch die Klavierbegleitung äußerſt glücklich und für Studienzwecke die begleitende Violinſtimme, die die Ausgaben Léonards und Marteaus immer ſo wertvoll macht, ſehr willkommen. Im Vorwort gibt Marteau einige wertvolle Fingerzeige für den Vortrag. Daß es mit dem Violiniſtiſchen beſtens beſtellt iſt, bedarf keiner Verſicherung. Joachim Bergfeld.

A. VIVALDI: Suite für Violine und Klavier A-Dur. Bearbeitung von A. Buſch. Verlag Breitkopf & Härtel.

SAM FRANKO: Zwei Kadenzen zum 22. Violinkonzert von Viotti. Ries & Erler, Berlin.

Zwei recht ſchöne Kadenzen, durchaus violiniſtiſch, ziemlich ſchwierig, aus denen man erfährt, daß Herr Franko auch ein Lehrer des kleinen Menuhin war. Joachim Bergfeld.

F. GEMINIANI: Siziliana für Violine und Klavier. Bearbeitung von A. Buſch. Verlag Breitkopf & Härtel.

Seinen dankbar aufgenommenen Bearbeitungen älterer Violinmuſik reiht Adolf Buſch hier zwei neue an. Die Ausgaben beweiſen das feine ſtiliſtiſche Gefühl Buſchs in der Bearbeitung und ſein ſicheres Künſtlertum in der Wahl. Die Geiger werden freudig danach greifen. Joachim Bergfeld.

E. GRIEG: Norwegischer Tanz aus op. 35. Für Violine und Klavier bearbeitet und herausgegeben von Karl Flesch in der Sammlung „Meisterweisen". Edition Peters, Leipzig.

Eine geschmackvolle und dankenswerte Bearbeitung, die sich viele Freunde gewinnen wird. Die Klavierbegleitung aber mitunter etwas zu dick und schwer. Joachim Bergfeld.

JEAN SIBELIUS: Vier Stücke für Violine und Klavier, op. 115. — Drei Stücke op. 116. Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Damit umfaßt das Repertoire der Salongeiger sieben Nummern mehr. Manches ist recht nett, einiges noch bescheiden, nichts mehr als unterhaltend. Violinpart ebenso wie Klavierpart sind in einigen Stücken ziemlich anspruchsvoll. Für die Violine ist Gelegenheit zur Entfaltung reicher Künste gegeben. Die Stücke werden ihre Liebhaber finden; sie sind diesen auch gar nicht unwert. Joachim Bergfeld.

B. GODARD: Sechs kleine Duette für zwei Violinen und Klavier, op. 18. Revidiert und bezeichnet von J. Barmas. Edition Schott, Mainz.

Die schönen, kunstvoll gearbeiteten, dabei nicht anspruchsvollen Duette Godards zu spielen macht den Geigern ebensoviel Freude wie sie zu hören den Liebhabern gefälliger Musik. Barmas' Ausgabe ist recht sorgfältig. Da die Ansprüche an die violinistische Fertigkeit nicht allzu hoch sind, werden diese Duette viel Freunde finden.

Joachim Bergfeld.

LEICHTE VIOLIN-DUETTE und Kanons. Herausgegeben vom Verband der Lehrer für Musik an den höheren Lehranstalten Bayerns. Max Hiebers Verlag, München.

Eine für Unterrichtszwecke sehr brauchbare Sammlung, die besonders durch eine Reihe schöner Kanons Caldaras wertvoll ist. Joachim Bergfeld.

MAX KAEMPFERT: Sechs kleine Serenaden für Violine (erste Lage) oder Violinenchor und Klavier. Gebrüder Hug & Co., Leipzig u. Zürich.

Wenn die kleinen Violinvirtuosen ihre ersten größeren Spaziergänge im Reiche der ersten Lage unternehmen wollen, dann kann ihnen Max Kaempfert mit diesen Serenaden ein geschmackvoller und sicherer Führer sein. Denn diese Stücke sind, bei aller vorgegebenen Einfachheit, recht reizvoll und die Bezeichnung der Violinstimme läßt an Sorgfalt und Deutlichkeit nichts vermissen. Der Klavierpart ist etwas schwieriger und von Anfängern nicht zu bewältigen. Man wünscht diesen Stücken gern große Verbreitung. Joachim Bergfeld.

KARL BLESSINGER: Sonatine für Klavier, op. 25. Verlag Bisping-Münster.

Eine wirkliche Sonatine: ein leicht spielbarer Klaviersatz, knappe Formen, dabei musikalisch wertvoll. Triebkräftige Themen werden harmonisch und kontrapunktisch interessant ausgewertet, runden sich zu stimmungsvollen Sätzen. Der Komponist hat den rechten Ton gefunden und löst seine Aufgaben mit großem Geschick. Der instruktive Charakter ist vorhanden, doch nie störend. Gelegentliche Phrasierungszeichen erleichtern das Verständnis der unregelmäßigen Phrasen; Fingersatz, sorgfältige Spielbezeichnung tun das Ihre in instrumentaler Hinsicht. Nach Regers Sonatinen, an deren Stil sich der Komponist leicht anlehnt, ist das Werk eine beachtenswerte Neuerscheinung. — Seite 4, Takt 2, r. H. lies: *cis* statt *c*.

Dr. Friedrich Welter.

ROKSETH, YVONNE: Treize Motets et un Prélude pour Orgue parus chez Pierre Attaingnant en 1531, réédités avec une introduction et les originaux des Motets. Publications de la Société Française de Musicologie. Première série, tome V. Paris, Librairie E. Droz 1930.

Verfasserin legt die dritte der drei kirchlichen Orgelpublikationen Attaingnant's aus dem Jahre 1531 in mustergültiger Ausgabe vor. Wenn auch nur bei einer der Intavolaturen der Autorname (Févin) vermerkt ist, so ist es ihr doch gelungen, fast alle Komponisten festzustellen. Hilfe ward ihr durch die Aufstellung von Musikernamen, die nahezu übereinstimmend sowohl Mitrou in seinem „Noëls nouveaux" 1530 als auch das 4. Buch des „Pantagruel" als die markantesten Meister ihrer Zeit aufführen: Obrecht, Brumel, Lafage, Moulu, Gascogne, Loyset Compère, A. de Févin, Claudin de Sermisy nicht zu vergessen, alle in Abhängigkeit von Ockeghem und zum Josquin-Kreise gehörig. Homophoner und polyphoner Stil mischen sich in den Werken. Die Umschrift bot keine Schwierigkeiten dar. Die lobenswerte Gegenüberstellung von Vokalvorlage und Orgelsatz gestattet einen tiefen Einblick in die Werkstätte des Organisten, läßt uns seine Diminutionskunst deutlich erfassen. Die Ausgabe ist mit Umsicht und aus klarer Erkenntnis der Zeit heraus erfolgt und verdient Dank. Prof. Dr. Johannes Wolf.

*Klavierwerke des Verlages W. Zimmermann, Leipzig.*

PAUL JUON: Zwei Suiten für Klavier zu zwei Händen, op. 62.

Die zwei Suiten gehören der ausgesprochen instruktiven Musik an. Sie enthalten aber bei aller leichten Spielart wenig Anziehendes. Eine Ausnahme bilden die hübsche Musette und Orientalisch. Das Übrige ist in Wahrheit Paul Juons unwürdig. Dr. Friedrich Welter.

N. MEDTNER: Drei Hymnen an die Arbeit. Op. 49 für Klavier 2-hdg.

Im Stil der gemäßigten Moderne Arbeiten von starker romantischer Stimmungsmalerei und mei-

ſterlichem Klavierſatz. Der Titel trifft den Inhalt erſchöpfend Ein hymniſcher Schwung geht durch alle drei Stücke, die in ihrer dreiteiligen Form ganz aus dem Geiſt des Klaviers geboren ſind. Nr. 2 iſt ganz beſonders pompös. Bei allen ſpielt ſingende Kantilene eine große Rolle, die linke Hand wird virtuos behandelt. Die Arbeiten werden Pianiſten Freude und Nutzen ſchaffen.

Dr. Friedrich Welter.

N. MEDTNER: 6 Märchen für Klavier 2-hdg. In der Anlage ſcheint mir jedes dieſer Märchen zu lang geraten. Geiſtvolle Einfälle wechſeln mit weniger überzeugenden Epiſoden ab, mehr im Charakter eines Potpourris als einer einheitlich-konzipierten Form. Eine Sonderſtellung nimmt Nr. 5 ein, das man auch ohne das dichteriſche Programm zu verſtehen, als feingefügte Studie anſprechen muß. Nr. 2 klingt wie ein Lied ohne Worte. — Bei allen Stücken iſt der Satz klar, durchſichtig und echt klavieriſtiſch. Dr. Friedrich Welter.

J. S. BACH: Franzöſiſche Suiten, herausgegeben von R. Teichmüller. Verlag Peters, Leipzig.

Glänzendes Papier, überſichtlicher Druck, vornehme Ausſtattung ſind die ſtändigen Vorzüge der Edition Peters. Wenn dazu noch eine hervorragende kritiſche Arbeit der Herausgabe kommt, wie die von R. Teichmüller, ſo kann man zufrieden ſein. Die Metronomangaben ſind zu begrüßen, gleichfalls die Klammern bei der Spielangabe. Der Herausgeber hat ſich in anerkennenswerter Weiſe bemüht die Motivik durch Bogen kenntlich zu machen. Spielbezeichnungen durch Worte hätten vielleicht manchmal die doppelten Bogen erſpart. Gleichwohl bleibt Überſichtlichkeit gewahrt. Pedalangaben fehlen leider ganz. Dr. Friedrich Welter.

TH. WIEHMAYER: Univerſal - Etüden nach 2 Etüden von Clementi, für Klavier. Verlag Heinrichshofen, Magdeburg.

Wiehmayer, deſſen wertvolle Neuausgaben ſich durch eine fein-durchdachte und praktiſch-einfache Phraſierung- und Pedalnotierung auszeichnen, entwickelt hier aus zwei Etüden von Clementi die Grundformen der Klaviertechnik. Die Studien ſtellen ſich als recht zweckmäßige Rekapitulation dar; dabei erweiſt ſich das Clementi-Tauſigſche Prinzip von großem Nutzen. Dr. Friedrich Welter.

JULIUS WEISMANN: Zwei Suiten für Klavier (Op. 93 und 95), Kleine Klavierſtücke im polyphonen Stil, Op. 94. Süddeutſcher Muſikverlag, Fritz Müller, Karlsruhe.

Das Op. 94 macht von Taktwechſel, Imitation, Kanon (auch in Gegenbewegung) Gebrauch. Die Stücke, vielleicht einer bewußten Tendenz entſprungen, tragen gelegentlich etwas inſtruktiven, trockenen Charakter. Siciliano und Gavotte ſind reizend. Der Klavierſatz leicht ſpielbar, 2- und 3-ſtimmig. Dagegen ſind die beiden Suiten Op. 93 und 95 weit anſpruchsvoller, techniſch wie muſikaliſch, wollen als Konzertſtücke gewertet werden. Die erſte bleibt auf der Linie der gemäßigten Moderne. Weismann gelingt es, die alten Tanzformen neu zu geſtalten. Die Muſette, Gavotte, das Menuett, ja auch die Ouvertüre wird man als warm empfundene Muſik gern pielen. In der II. Suite gibt ſich Weismann weit extremer, jedoch nicht überzeugender. Obwohl die Überſchriften fehlen, ſind einzelne Charaktertypen ſofort feſtzuſtellen. Das letzte Stück etwa eine temperamentvolle Humoreske, die Regerſche Motive zum Urkeim hat. Ich gebe dem Lento (S. 8) und dem Andante (S. 10) den Vorzug, weil in ihnen echtes Muſikertum über eiskalte Kombinationen triumphiert. Weismanns Kunſt trägt Charakter und Vornehmheit. Wozu das Schielen nach „Atonalen Errungenſchaften", die doch nur einer Kaſte beſchert worden ſind.

Dr. Friedrich Welter.

MAX FÜHLER: 24 Künſtler-Vortragsſtudien.

JOSEF LAUBER: op. 47. 3 Morceaux Charactéristiques; op. 49 Prélude et Fuge à deux voix.

LEONARDO DE LORENZO, op. 38. Suite Mythologique. Nr. 1 Pan. Nr. 2 Marſyas. Nr. 3 Apollo.

Sämtlich für Flöte allein. Muſikverlag W i l h. Z i m m e r m a n n, Leipzig.

Die Tatſache, daß innerhalb einer kurzen Zeitſpanne vier Werke für Flöte allein erſchienen ſind, ſpricht gewiß unzweideutig dafür, daß ſich die Flöte ihre frühere Stellung als angeſehenes Konzert- und Hausmuſikinſtrument allmählich wieder erobert. Die Fühler'ſchen Vortragsſtudien, die neben Karg-Elert's Capricen op. 107 (Verlag Steingräber, Leipzig) zum Beſten gehören, was es auf dieſem Gebiet der Flötenliteratur gibt, ſind durchaus nicht als bloße Etüden zu bewerten. Zwar iſt nicht immer die Verſchmelzung von techniſcher Studie mit Vortragsmuſik geglückt; es gibt eine Reihe von Stücken, in denen die Technik auf Koſten der muſikaliſchen Erfindung überwiegt. Doch auch dieſe Nummern behalten ihren Wert als ausgezeichnete Etüden. Eine ganze Anzahl von Stücken, unter ihnen an erſter Stelle das eindrucksvolle „Einſame Lied", ſind aber als ſehr gediegene erfindungsreiche und charakteriſtiſche Vortragsmuſik anzuſehen, die bei virtuoſem Vortrag ihrer Wirkung ſicher iſt. Die techniſchen Schwierigkeiten ſind freilich recht erheblich.

Joſeph Lauber, deſſen Kompoſitionen für Flöte und Klavier ich im Oktoberheft 1929 und Märzheft 1930 beſprochen habe, hat Wertvolleres geſchrieben als die 3 Morceaux Charactéristiques, die ziemlich ſpröde in der muſikaliſchen Erfindung ſind. Beſonders gilt dies von dem „Klagelied". Etwas

leichter eingänglich ſind das „Morgenſtändchen" und die pikanten „Irrlichter". Wertvolle Muſik bietet dagegen das op. 49, das im Selbſtverlag des Komponiſten in Genf erſchienen iſt, aber vom Verlag Zimmermann mitvertrieben wird. Das Präludium iſt ein gediegenes ernſtes Tonſtück, die Fuge ein intereſſanter Verſuch, durch ein Melodieinſtrument, dem an ſich das zweiſtimmige Spiel techniſch verſagt iſt, ein ſolches zu fingieren. Der Komponiſt hat dieſe ſchwierige Aufgabe in ſehr geſchickter und feinſinniger Weiſe gelöſt. Allerdings bedarf es auch eines ſehr verſtändnisvollen Vortrags, um auch beim Hörer den beabſichtigten Eindruck zu erzielen.

Aus ganz anderem Holze ſind die 3 Stücke von Leonardo de Lorenzo geſchnitzt, der neuerdings mit einer ganzen Anzahl von z. T. recht minderwertigen Flötenkompoſitionen hervorgetreten iſt. Es iſt typiſche Salon-Virtuoſenmuſik, die wenig gehaltvoll iſt, aber bei brillantem Vortrag ihre Wirkung auf weniger kritiſch eingeſtellte Hörer ſicher nicht verfehlen werden. Die 3 Stücke ſind auch in einer Ausgabe für Klarinette erſchienen.

Paul Mittmann.

# Kreuz und Quer.

## Zum Andenken an Bruno Röthig.

„Deine Rechte ſind mein Lied in dem Hauſe meiner Wallfahrt."

Pſalm 119. V. 54.

Dies war der auch von Heinrich Schütz erkorene Leitſpruch eines Mannes, der in Leipzig nach einem reich geſegneten Leben am 28. März in ſeinem 72. Lebensjahre abberufen worden und heimgegangen iſt. Was Bruno Röthig als Menſch von reinſter Herzensgüte, fröhlichſtem Gottvertrauen und einer vorbildlichen ſeltenen Pflichttreue für ſein Johanniskirchen-Kantorat geleiſtet hat, ebenſo wie ſein ſelbſtverleugnendes unermüdliches Wirken für die Erbauung weiter Kreiſe unſres Volkslebens und des Einzelnen zu ſchildern, kann in dieſem Falle nicht meine Aufgabe ſein. Ich möchte mich darauf beſchränken, der Tätigkeit des Unvergeßlichen als Schriftſteller ein kurzes Wort des Gedächtniſſes und der Würdigung zu widmen. Denn damit hat er ſich ſelbſt ein Ehrenmal aufgerichtet, das die noch ſo lebendige Erinnerung an ſein Erdendaſein überdauern wird!

Ein Buch „Von Kontinent zu Kontinent" iſt da in erſter Linie zu nennen. Sein Untertitel „Soli Deo Gloria" müßte eigentlich an der Spitze ſtehen. Denn es kennzeichnet den Verfaſſer. Es iſt eine Denkſchrift, die Bruno Röthig im Spätherbſt 1900 über die Konzertreiſe, die das Leipziger Solo-Quartett, das er begründete und dem er als Tenoriſt mit ſeiner Gattin Frau Kl. Röthig (Sopran) ſelbſt angehörte, für Evangeliſchen Kirchengeſang nach Rußland, Deutſchland und den Vereinigten Staaten Nordamerikas unternommen hat und das mit dem Porträt des Quartetts in Lichtdruck geſchmückt iſt. Gedruckt in St. Petersburg im Verlag der „Evangeliſchen Blätter für junge Männer in Rußland" und Kommiſſion für Deutſchland in Leipzig, Buchhandlung des Evangeliſchen Vereinshauſes. Unter den Bildern der vier Mitglieder des Quartetts ſtehen die Worte: „Laſſet uns ſingen von der Gnade des Herrn".

Das iſt das leuchtende Zeichen, unter dem die vier tapferen, glaubensfreudigen Sänger auszogen „aus der Enge in die Weite" nach Stockholm und St. Petersburg, nach den Niederlanden, Paris und London, nach Rom und in die Katakomben, endlich in die „neue Welt" nach Nordamerika, nach Philadelphia: Eine Reiſebeſchreibung, Augenblicksbilder, wie ſie der in Amerika gebräuchliche „Kodak" eben aufnimmt! Und noch viel mehr als dies: „Der Geſamtertrag ſollte dem vom Evangeliſchen Jünglings- und Männerverein zu St. Petersburg zu erbauenden Evangeliſchen Vereins- und Logierhauſe zugute kommen."

Von noch größerer Bedeutung für den evangeliſchen Kirchengeſang als dieſes noch jetzt feſſelnde Reiſebuch iſt aber naturgemäß das vor einigen Jahren erſchienene: „Unſere Kirchenchöre": „Beſtes, praktiſchſtes und billigſtes Notenmaterial: Geiſtliche Chor- (bzw. Solo-) Geſänge aus acht Jahrhunderten zum Gebrauch bei allen Gottesdienſten, Kaſualien, Gemeinde-,

Vereins- und Hausfeiern, als Beilagen zur Zeitschrift «Der Kirchenchor» herausgegeben von B. R." Eine Sammlung von 100 Gesängen. Diese herrliche Sammlung war die Grundlage der ungezählten Aufführungen ihres seinen Kirchenchor leitenden Herausgebers. Beansprucht als Grundstock für die Praxis des evangelischen Kirchengesanges überhaupt in unsrer kirchenfeindlichen und choralentfremdeten Gegenwart eine besonders große Bedeutung.

Endlich erschien vor wenigen Monaten eine Arbeit des Verewigten: „Aus der Jugendzeit", liebenswürdig-gemütvolle Erinnerungen des Verfassers, die ihm und seiner einzigartigen Persönlichkeit gewiß die Herzen vieler neuer Leser und Freunde gewinnen werden. Eine Sammlung, die auch nach seinem Heimgange in den 3 folgenden Bänden weitergeführt werden wird:

2. „Aus einer sächsischen Kantorei",
3. „Von Kontinent zu Kontinent",
4. „In alle Welt".

So möge der Name und das Wirken Bruno Röthigs in alle Zukunft segensvoll weiterklingen!

Arthur Prüfer.

## Dem „Erzmeister" Joachim zum 100. Geburtstag am 28. Juni.

Der „Erzmeister" — so nannte ihn Hans von Bülow in einem Briefe an Martin Levy. Und damit ist Joseph Joachims Stellung in der Musikgeschichte ein für allemal festgelegt als Klassiker des Violinspiels, der auch nach weiteren hundert Jahren in der Erinnerung unverändert fortleben wird. Wenn es auch keines Zeugnisses für seine reproduktive Genialität bedarf, so sei doch auf die Plaudereien von Siegfried Ochs verwiesen, der als ehemaliger Schüler der Berliner Musikhochschule in seiner Lebensbeschreibung dem „Erzmeister" folgende trefflich charakterisierende Worte widmete: „Auf allen Gebieten der Tonkunst war er zu Hause, und seine Literaturkenntnis hatte etwas geradezu Unheimliches. Ich habe später nur noch in Hans von Bülow einen Meister kennen gelernt, dessen Kenntnisse nach dieser Richtung hin bedeutender waren. Daß wir mit blinder Liebe an Joachim hingen, bedarf nicht der Erwähnung, und ich müßte mich schämen, wenn es bei mir anders gewesen wäre. Seine immer gleiche, von berechtigtem Selbstbewußtsein getragene, aber milde Art, der Ernst, mit dem er alles behandelte, was im Gebiete der Kunst lag, und die überschwängliche Verehrung, die ihm in der ganzen Welt entgegengebracht wurde, alles das wirkte zusammen, um uns in ihm gleichsam die Verkörperung der Kunst selbst sehen zu lassen."

Der „Erzmeister" Joachim! Dieser Ehrenname beweist, daß selbst grundsätzliche Gegner, zu denen sich außer Bülow auch Richard Wagner gesellte, die Bedeutung Joachims zu schätzen wußten. Der Unterricht bei Joachim, dem ersten Direktor der neuerrichteten Musikhochschule, galt als „letzte Approbation jedes Geigers seiner Zeit". Vermochte der unter dem Einfluß Mendelssohns aufgewachsene Künstler auch nicht sich den wagnerfeindlichen Strömungen der Musikhochschule zu entziehen, so hat er doch für Brahms Pionierdienste geleistet und als Leiter eines der hochberühmtesten Streichquartette ebenso wie als Konzertspieler die Kunstwelt in Erstaunen, in Entzücken versetzt. „Es ist nicht die uns allen innewohnende Neigung, die Dinge aus früherer Zeit höher einzuschätzen, als sie es verdienen, wenn ich sage, daß das Joachim-Quartett nicht wieder erreicht worden ist", schreibt S. Ochs. „Das Joachim-Quartett bedeutet unter allen Umständen den Höhepunkt dessen, was Berlin zu jener Zeit und was es an Kammermusik überhaupt je gehabt hat."

Braucht ein solcher Künstler zu befürchten, daß ihn die Nachwelt je vergessen wird? Sollen wir uns in der heutigen, kunstverflachenden Zeit, in der das Zerrbild des „Kollektivs" zu Götzendiensten verführt, nicht ganz besonders freuen, in Joseph Joachim ein Vorbild zu besitzen, dessen ausgeprägte Subjektivität als nachahmenswertes Vorbild für alle Zeiten gelten darf?

Dr. F. St.

## Dirigentenwechsel in Königsberg.

Von Dr. Erwin Kroll, Königsberg.

Hermann Scherchen, dem bisherigen Königsberger Generalmusikdirektor, ist der Lebensnerv seines künstlerischen Wirkens durchschnitten, da beschlossen wurde, das vorzüglich geschulte Orchester des Ostmarken-Rundfunks aufzulösen. Scherchen hat auch seinen Vertrag mit dem Verein der Königsberger Sinfoniekonzerte gekündigt und ist ferner von der Leitung des Gemischten Chorvereins der Musikalischen Akademie zurückgetreten. Königsberg wird also für die nächste Zeit ohne Generalmusikdirektor sein. Es bestand die Absicht, das Orchester des Opernhauses in städtische Verwaltung zu nehmen. Aber dieser Plan, durch dessen Verwirklichung Scherchen weiterhin bei uns zu halten gewesen wäre, scheiterte an dem Widerstand der Königsberger Stadtverordneten.

So wird die Zersplitterung im öffentlichen Musikleben Königsbergs wieder größer. Für den leider nach Schwerin verpflichteten Operndirektor Werner Ladwig, einen ausgezeichneten Musiker, den man nicht hätte gehen lassen sollen, ist Bruno Vondenhoff von der Geraer Oper verpflichtet worden. Wir verdanken diese Wahl, die gegen die Meinungsäußerungen fast der gesamten Königsberger Presse erfolgte, dem Intendanten der Königsberger Oper, Dr. Hans Schüler, gegen dessen künstlerische und sonstige Amtsführung in letzter Zeit von verschiedenen Seiten Vorwürfe laut geworden sind. Außer Vondenhoff bewarb sich noch Dr. Meyer-Giesow, der hochbegabte städtische Musikdirektor von Oberhausen, um Ladwigs Nachfolgerschaft. Er war hier schon als fähiger Konzertdirigent bestens bekannt und errang mit einer vorzüglich geleiteten (obschon regiemäßig ganz miserablen) „Aida"- Aufführung die Gunst des Königsberger Publikums im Sturm. Bruno Vondenhoff wird auch den größten Teil der Königsberger Sinfoniekonzerte dirigieren, die im übrigen zum kleineren Teil bedeutenden Gastdirigenten angeboten werden sollen. Scherchen bleibt Königsberg wenigstens als Gastdirigent einer größeren Reihe von Konzerten im Ostmarken-Rundfunk erhalten. Diese Konzerte werden vom Königsberger Opernorchester bestritten werden, das für diesen Dienst dadurch freigemacht werden kann, daß die nächste Spielzeit der Königsberger Oper erheblich eingeschränkt wird.

## Wer hilft dem Privatmusiklehrer?

Von Dr. Fritz Stege, Berlin.

Unter den heutigen Verhältnissen hat der Stand der Privatmusiklehrer am schwersten zu leiden. Die Zahl der Schüler geht unaufhaltsam zurück, es fehlt an Zeit und Geld, um aus Liebhaberei ein längeres Instrumentalstudium durchzuführen. Der Privatmusiklehrer fühlt sich ferner in besonderem Maße durch diejenigen „Volksmusikschulen" der Jugendbewegung benachteiligt, an denen nach wie vor Instrumentalunterricht erteilt wird. Es wäre ein idealer Zustand, wenn an allen derartigen Instituten das Instrumentalstudium lediglich den Privatlehrkräften vorbehalten bliebe, um gegenseitige Reibungsflächen zu vemeiden und den Aufgabenkreis der Volksmusikschulen zu spezialisieren. Aber wie es scheint, fehlen hierzu trotz aller gutgemeinten Bemühungen der Standesvertretung des „Reichsverbandes Deutscher Tonkünstler" der nötige Nachdruck und die unbeirrbare Entschlußkraft. Es sei lediglich festgestellt, daß tatsächlich gangbare Wege vorhanden sind, die in der Konkurrenzfrage zur Jugendbewegung zu einem allseitig befriedigenden Ergebnis führen konnten.

Zu den weiteren Feinden des Privatmusiklehrers zählt der Instrumentalunterricht erteilende Schulmusiker. Was nützen alle gesetzlichen Vorschriften, wenn sie die Möglichkeit bieten, umgangen zu werden? In einer Protestversammlung, die kürzlich in Berlin stattfand, wurde erwähnt, daß ein Berliner Schulmusiker 60—70 Kinder in Violine unterrichtet. Ein Massenbetrieb, wobei ältere Schüler als Assistenten des Lehrers tätig sind, um den Anforderungen überhaupt

nachzukommen. Daß es ſich bei einem derartigen Kollektivunterricht nicht um die Erreichung künſtleriſcher Ziele, ſondern nur um eine Großzüchtung übelſten Dilettantismus handeln kann, liegt klar auf der Hand.

Gerade dieſer Maſſenunterricht verhindert gewiſſenhafte und individuelle Ausbildung des Schülers. Auch dieſer Betrieb zählt zu den Feinden des Privatmuſiklehrers, und es muß bedenklich erſcheinen, wenn in der „Tonkünſtler-Zeitung", dem Organ des Reichsverbandes, eine Diskuſſion über dieſes Thema eröffnet wurde. Über Fragen, die von vornherein ſelbſtverſtändlich ſind, iſt eine Erörternug an ſich überflüſſig. Dieſe Diskuſſion über die Vorteile und Nachteile des Maſſenunterrichtes läßt aber erkennen, daß auch andere Unterrichtsformen von der Verbandsleitung wenigſtens in Erwägung gezogen wurden. Eine entſchieden merkwürdige Einſtellung, die ſich gewiß nicht zum wirtſchaftlichen Vorteil der Mitglieder auswirken kann. Ein fragwürdiges Ergebnis der Verbandsbeziehungen zur Jugendbewegung mit ihrem Maſſenunterricht in den Volksmuſikſchulen, das im Reich bereits Nachahmungen findet. Schon im November vorigen Jahres erließ die Ortsgruppe Köln des Tonkünſtlerverbandes ein Rundſchreiben an die Mitglieder, das den Gemeinſchaftsunterricht in Klavier zu einem Honorar von ſage und ſchreibe RMk.: 4.20 im Monat (!) propagierte. Mit ſolchen Mitteln tritt eine Verwäſſerung des Unterrichts ein, die nie und nimmer gutgeheißen werden kann. Es iſt mehr als bedauerlich, daß der Tonkünſtlerverband als offizielle Standesvertretung des Muſiklehrers für Prinzipien eintritt, die eine weitere Herabſetzung und Verſchlechterung des kunſterzieheriſchen Wertes bedeuten. Schließlich wird es noch dahin kommen, daß die Loſung „*Jeder Muſiklehrer ſeine eigene Volksmuſikſchule*" ausgegeben wird. Was aber dann noch von der *Kunſt* übrig bleibt, iſt eine andere Frage.

Wir wollen doch nicht vergeſſen, daß das Problem des Privatmuſiklehrers nicht allein ein Wirtſchaftsproblem, ſondern — die immer noch genügend große Zahl der Idealiſten wird ſagen: *in der Hauptſache* — ein *künſtleriſches* Problem iſt. Wer die Jugend dem Maſſenunterricht in die Arme treibt und das techniſche Element in der Muſikerziehung in den Hintergrund ſtellt, der verſündigt ſich an kommenden Geſchlechtern und vernichtet die muſikaliſche Kultur der Zukunft, die uns das ſehnlich erwartete, mit dem erforderlichen theoretiſchen Rüſtzeug wohl verſehene deutſche Muſikgenie bringen ſoll, das uns kraft ſeiner Genialität aus dem muſikaliſchen Schlamm unſerer Gegenwart erlöſt. Haben wir völlig überſehen, daß auch Beethoven, auch Mozart und andere Meiſter der Vergangenheit einen gewiſſenhaften, im *Einzel*unterricht erfahrenen Lehrer brauchten, um ihr Genie in entwicklungsfähige Bahnen zu lenken?

In mehr als einem Falle gibt das Verhalten des Reichsverbandes Anlaß zu Verwunderung, und an den Proteſtverſammlungen gegen den Verband, die nicht allein auf Berlin beſchränkt bleiben, läßt ſich ganz objektiv die ſteigende Unruhe unter den Mitgliedern ermeſſen. Es gehört zu der Taktik des Verbandes, allzu aufrichtige Kritik an der Organiſationspolitik dadurch unmöglich zu machen, daß derartige Mitglieder ausgeſchloſſen werden. Damit wird eine Diktatur erzeugt, die über kurz oder lang an ihrem eigenen Weſen zugrunde gehen muß. Das Intereſſe des Privatmuſiklehrers kann nicht in einwandfreier Weiſe gewahrt bleiben, ſolange an der Spitze der Ortsgruppen im Tonkünſtlerverband Perſönlichkeiten ſtehen, die ſich in abhängiger Stellung befinden und aus Eigennutz ſachliche Kritik unterdrücken, wie in Köln, wo der Vorſitzende, Prof. E. J. Müller, durch ſein diktatoriſches Verhalten Anlaß zu einer Gegen-Aktion gab. Eine am 2. März von der Gegenpartei gefaßte Reſolution, die ſich gegen Verſchulung des Muſikunterrichtes und gegen Doppelverdiener in jeder Form richtete, geſchah außerhalb des von Schulmuſikern geleiteten lokalen Verbandslebens.

Eine im Meiſterſaal zu Berlin ſtattgefundene Proteſtverſammlung hätte zu einer ſachlichen Klärung führen können, wenn der anweſende Vorſitzende *Arnold Ebel*, ein Organiſator von unübertrefflicher Bedeutung, angeſichts der gegen ihn erhobenen Vorwürfe nicht die Nerven verloren hätte und ſich dazu verleiten ließ, in überheblicher Weiſe die Verſammlung herabzuſetzen, in der bekannte Verbandsvertreter, Direktoren und Preſſe zugegen waren. Jedenfalls runden ſich

diese nicht mehr seltenen Einzelfälle zu einem Gesamtbild der herrschenden Unzufriedenheit ab.

Der Privatmusiklehrer gewinnt in immer stärkerem Maße die Erkenntnis, daß er verloren ist, wenn er nicht zur Selbsthilfe schreitet und sich von denjenigen Standesvertretern abwendet, von denen er sich verraten glaubt. Daß diese Verwirrungen unserer Musikkultur nicht zum Segen gereichen, muß mit Bedauern festgestellt werden. Über die verantwortlichen Urheber wird die Zukunft ein gerechtes Urteil fällen.

## Neue Wege kultureller Erziehung.

Von Dr. Fritz Stege, Berlin.

Die Bemühung der „Aktion für wertästhetische Musikerziehung" (Charlottenburg 5) will in der Erziehung nicht nur das kulturelle Moment, sondern auch dessen wirtschaftliche Bedeutung hervorheben. Denn durch Höherleitung seines Menschentums wird der Einzelne zur auswählenden Nutzung seines Gewinns und Verdienstes geführt, also zur Anreicherung von Werten, während der bloße Verbrauch diese sich oft in Geringwertigkeiten zerstreuen läßt. In einem Zeitabschnitt weitgehender Verarmung muß dem Staat jede Methode begrüßenswert erscheinen, welche das noch vorhandene Volksgut und den derzeitig erarbeiteten Besitz durch besonders geleitete Erziehung hochwertiger Natur qualitativ steigert.

Insbesondere soll der Jugendwille durch wertästhetische Erziehung eine Vertiefung erfahren; es erscheint heute mehr als je notwendig eine der auffälligsten Sonderaufgaben deutschen Willens wieder zu betonen, nämlich: geistige Güter im Vordergrund zu behandeln, da wir stets in ihnen durch Höchstleistungen uns Weltgeltung zu verschaffen wußten — eine Geltung, die in Zeiten erzwungener teilweiser Entsagung auf politisches Hervortreten wesentlich ist.

Der Musikerziehung wendet die Aktion ein besonderes Interesse deshalb zu, weil auf diesem volkstümlichsten künstlerischen Gebiet heute Strömungen zu anderen Zwecken hervorgerufen werden, als zu denen der Kunst (im schlichtesten Sinne des Wortes). Der Kampf um Kunstanschauungen offenbart sich heute im Kampf um Kunstbetätigung. Vornehmlich auch in der Musikerziehung tritt dieses Ringen in Erscheinung. Während die Grundlage alles Musikerlebens einst, und durch Jahrhunderte hindurch, die private Musikerziehung war, welcher Deutschland den Hochstand seiner musikalischen Kultur verdankt, beansprucht heute die Schulmusik die Vorrangstellung auch auf diesem Gebiet und pflegt mit staatlicher Unterstützung in Preußen abwegige Kunstanschauungen in einer mitunter unverkennbaren Einseitigkeit, die einer Beschränkung der Freiheit der Kunstlehre gleichkommt.

Die allgemeine Musikalität liegt tiefer begründet, als im bloß Volkstümlichen, und zwar im Urbegriff des Lebens selbst. Volksmusik kann Eingangspforte zur Kunst sein, nicht aber als ihr Ziel hingestellt werden. Deshalb muß die Initiative zur Musikbetätigung in die Hände der freien Künstlerschaft zurückgegeben und die Mitwirkung der akademischen Schulmusik, sowie aller zur Volksmusik berufenen Stellen bis zur höchsten des Staates hierbei erwartet werden. Zur Erreichung dieses Ziels haben sich auf Anregung der Aktion Fachverbände von musikpädagogischen und konzertierenden Künstlern zur Arbeitsgemeinschaft vereint, in seltener Einigkeit sogar aus allen Schichtungen dieses Standes, und zwar angesichts der Wichtigkeit dieser Aufgabe. Die Aktion ruft alle öffentlichen und privaten kulturfördernden Stellen und alle am kulturellen Wiederaufstieg unseres Volkes interessierten Persönlichkeiten zur regsten Mitarbeit auf und erbittet diesbezüglich Anschriften an ihre Adresse: Aktion für wertästhetische Musikerziehung (Willi Zimmermann), Berlin-Charlottenburg 5, Sophie-Charlottestr. 36.

## Leipzig und ſein Gewandhaus.

Die Gewandhaus-Direktion ſendet uns folgendes, auf die Ausführungen Oberbürgermeiſter a. D. Dr. Rothes ſich beziehendes Schreiben:

„1. Nachdem Herr Dr. Rothe, während ſeiner Amtsführung Mitglied der Gewandhaus-Konzertdirektion, für richtig befunden hat, einen Sitzungsvorgang und Beſchluß der Öffentlichkeit zu unterbreiten, ſo muß dieſe Veröffentlichung ergänzt werden. Dem damaligen Herrn Reichspräſidenten ſollte, jenem Beſchluß zufolge, der gleiche Platz angewieſen werden, den ſeit Jahren der König einzunehmen pflegte, nämlich im Mittelbalkon.

2. Schon längſt vor der Einführung der „Wiederholungs-Konzerte" hatte die Gewandhaus-Konzertdirektion dem Rat der Stadt das Gewandhaus zur Abhaltung billiger Konzerte mit dem Gewandhaus-Orcheſter angeboten. Dieſes Anerbieten wurde nicht angenommen, vielmehr wurden dann jene von der Gewandhaus-Konzertdirektion zu veranſtaltenden „Wiederholungs-Konzerte" eingerichtet, aber ohne irgendwelche „Kämpfe"."

## Arbeitsgemeinſchaft Deutſcher Berufsverbände zur Förderung der Muſikpflege.

Die „Arbeitsgemeinſchaft Deutſcher Berufsverbände zur Förderung der Muſikpflege" (ADB) hatte am 11. Mai ihre konſtituierende Verſammlung. Es gehören ihr folgende Verbände an:

„Deutſcher Muſikalienverleger-Verein",
„Reichsverband Deutſcher Tonkünſtler und Muſiklehrer",
„Verband der deutſchen Muſikalienhändler" (Sortimenter Kammer),
„Verband deutſcher Klavierhändler",
„Verband deutſcher Pianofortefabrikanten",
„Verband Muſikinſtrumenten-Induſtrieller",
„Vereinigte Muſikpädagogiſche Verbände".

Zum 1. Vorſitzenden wurde Arnold Ebel (Reichsverband Deutſcher Tonkünſtler und Muſiklehrer) gewählt, zu ſeinen Stellvertretern Dr. Robert Ries (Deutſcher Muſikalienverleger-Verein) und Direktor Hans J. Gravenſtein (Verband deutſcher Pianofortefabrikanten). Die ADB plant großzügige Werbemaßnahmen zur Förderung der Muſikpflege des Laientums; ſie wird insbeſondere durch die Herausgabe eines Werbeorgans „Muſik und Haus" den Gedanken häuslichen Muſizierens in breiteſter Öffentlichkeit nachdrücklich vertreten.

## Die Notwendigkeit einer internationalen Muſikbibliographie.

Von Profeſſor Dr. Wilhelm Altmann, Berlin.

Seitdem ich auf dem Baſeler Internationalen Muſikkongreß vom Jahre 1924 auf die Notwendigkeit einer internationalen Muſikbibliographie hingewieſen habe, ſind mir in Bezug auf dieſe Forderung, der die mittlerweile eingegangene Union musicologique und die Schweizeriſche Muſikgeſellſchaft zugeſtimmt haben, keinen Schritt weitergekommen. Die Hoffnung, daß der Völkerbund, der ja auch Kulturfragen, insbeſondere der Hygiene, ſeine Teilnahme widmet, eine internationale Muſikbibliographie ins Leben rufen oder wenigſtens ermöglichen würde, ſcheinen wir auch zu Grabe tragen zu müſſen. Es erſcheint zwar ſeit 1926 in Milano ein „Bolletino bibliografico musicale", das ſich den Anſchein gibt, international zu ſein; aber wenn man es näher anſieht, ſo ergibt ſich eine große Unvollſtändigkeit und auch eine Ungenauigkeit ſowie Fehlerhaftigkeit; die Bearbeiter können nicht einmal deutſche Komponiſten-Namen, geſchweige denn deutſche Titel richtig leſen. Nach wie vor alſo beſteht der Übelſtand, daß wir keine Möglichkeit haben, uns über die Muſikalien, die z. B. in Amerika, Auſtralien, Jugoſlavien, Rumänien, Spanien veröffentlicht werden, zu orientieren.

Ja nicht einmal eine Überſicht über die Erzeugniſſe des engliſchen Muſikalien-Markts iſt zu erlangen, ſelbſt wenn man alle engliſchen, übrigens meiſt der Propaganda eines Verlags dienenden Muſik-Zeitſchriften durchſieht oder den neuerdings auch nicht mehr alljährlich erſcheinenden, höchſt unüberſichtlichen Katalog der Neueingänge von Muſikalien in das Britiſche Muſeum. Nicht viel beſſer ſteht es um die Kenntnisnahme der Erzeugniſſe des franzöſiſchen Muſikverlags; das offiziöſe bibliographiſche Bulletin iſt recht ungenau gearbeitet und keineswegs vollſtändig.

Wie vorteilhaft unterſcheidet ſich davon das eben im 79. Jahrgang erſchienene Hofmeiſterſche „Verzeichnis ſämtlicher Muſikalien, Muſikbücher, muſikaliſchen Zeitſchriften, Abbildungen und plaſtiſchen Darſtellungen, die in Deutſchland und in den deutſchſprachigen Ländern erſchienen ſind". Es iſt alphabetiſch nach Komponiſten geordnet, ſyſtematiſch nach Beſetzung und Formen, hat auch ein Titel- und Text-, ein ſogen. Schlagwortregiſter. Es beruht bekanntlich auf dem „Monatsbericht", den der dadurch längſt hochberühmte Verlag Friedr. Hofmeiſter in Leipzig herausgibt, und es wird von ihm in der Regel alle fünf Jahre zu einem „Handbuch" zuſammengefaßt.

Dieſen Hofmeiſterſchen muſikbibliographiſchen periodiſchen Werken fehlt nicht allzu viel daran, daß ſie international ſind. Eine ganze Anzahl ausländiſcher Muſikverlagsfirmen hat ja in Leipzig ein Zweiggeſchäft, läßt ihre Publikationen auch mit deutſchem Titel erſcheinen und ſendet ſie zur Eintragung an die Firma Hofmeiſter. Dieſe geht ſogar ſo weit, daß ſie in ihre Bibliographien Werke aus fremdſprachigen Ländern inſoweit berückſichtigt, als ſie für den Vertrieb im Deutſchen Reiche wichtig ſind. Aber darüber, inwieweit letzteres zutrifft, kann man ſehr verſchiedener Meinung ſein. Durchaus zu billigen iſt, daß Werke, deren Titel etwa nur in ungariſcher oder tſchechiſcher Sprache angegeben iſt, von der Firma Hofmeiſter nicht aufgenommen werden, ſelbſt wenn die Werke auch unter Umſtänden von hohem muſikaliſchem Wert ſind. Der ruſſiſche Staatsverlag hat übrigens dem Verſagen der Aufnahme ſeiner Muſikalien dadurch vorgebeugt, daß er ihnen außer dem ruſſiſchen einen deutſchen oder zum mindeſten einen franzöſiſchen Titel gibt und für die Auslieferung die Univerſal-Edition in Wien gewonnen hat. Immerhin aber fehlen bei Hofmeiſter noch viele auch für uns Deutſche nicht unintereſſante Muſikalien beſonders engliſcher und ſpaniſcher[1] Herkunft, weil deren Herſteller nicht recht Beſcheid mit der Hofmeiſterſchen Geſchäftsgebarung wiſſen oder keinen Wert auf die Bekanntgabe ihrer Erzeugniſſe in Deutſchland legen. Da nun auch die deutſchen Verleger verhältnismäßig viele Muſikwerke von Ausländern erſcheinen laſſen, läge es ſehr nahe, daß die Firma Hofmeiſter in ihren Katalogen die ganze muſikaliſche Produktion der Welt verzeichnen ſollte.

Schon vor Jahren habe ich mit dem Inhaber der Firma eingehend darüber beraten; er war auch ſehr geneigt, die Umgeſtaltung oder Erweiterung ſeiner Kataloge vorzunehmen, wenn er darauf rechnen könnte, daß dieſe dann mehr, vor allem auch im Auslande, gekauft würden. Aber Erkundigungen, die er eingezogen hat, haben dann die völlige Teilnahmsloſigkeit weiter Kreiſe der Muſikverleger und Muſikſortimenter nicht bloß des Auslandes, ſondern auch des Inlandes leider gezeigt. Man ſehe ſich doch einmal die Handbibliothek ſelbſt eines größeren Sortimenters an; man kann froh ſein, wenn man da auf einige Bände des Hofmeiſterſchen „Handbuchs" trifft. Weiße Raben ſind die Geſchäfte, die den „Monatsbericht", das „Jahresverzeichnis" und auch noch das „Handbuch" halten. Gewiß koſten dieſe Nachſchlagswerke nicht wenig, aber der teure Preis kommt nicht bloß durch den großen Umfang und die dadurch ſehr hohen Herſtellungskoſten, ſondern auch durch die verhältnismäßig kleinen Auflagen. Jede Muſikalienhandlung müßte zum mindeſten das „Jahresverzeichnis" haben, deſſen Preis dann ſehr erheblich geringer ſich ſtellen würde.

Das Beſte wäre, wenn der Verein der Deutſchen Muſikalienhändler die entſprechenden Organiſationen der anderen Länder zur dauernden Unterſtützung der Hofmeiſterſchen Veröffentlichungen veranlaſſen würde; dann würde wohl auch der Völkerbund dafür zu haben ſein. Dann würde uns die Firma Hofmeiſter eine wirklich vollſtändige internationale Bibliographie ſchenken, die ſchließlich auch von den ſchaffenden Künſtlern und Muſikgelehrten mit Freuden begrüßt werden würde.

[1] Wer kennt z. B. in Spanien gedruckte Streichquartette? Es ſoll aber ſolche von wirklichem Wert geben!

# Die Situation der mechanischen Musik.

Ein musikalischer Kulturspiegel von Dr. Fritz Stege.

Ob uns ein Blick in die Zukunft wohl die völlige Unterwerfung der Musik im Joch der mechanischen Tonerzeugung verraten würde? Denn in immer stärkerem Maße versucht die Technik sich der Musik zu bemächtigen und die persönliche Musiktätigkeit zurückzudrängen. Man fühlt sich fast versucht, in dem ständig schärfere Formen annehmenden Wettkampf zwischen beiden Musikgattungen ein System zu vermuten, das mit gewiß unleugbarem Geschick versucht, die öffentliche Meinung auf die Seite der mechanischen Musik hinüberzuziehen. Das gelingt um so leichter, als die mit Riesenschritten vorwärts eilende technische Entwicklung den Reiz der Neuheit besitzt, der in einer innerlich haltlosen und ungefestigten Zeit stets die Mehrzahl des Volkes beherrscht. Das Musikleben der Gegenwart ist in seiner Entwicklung allzu abgeschlossen, als daß es außer seinem innerlichen Gehalt neue Entwicklungsmomente in die Wagschale zu werfen hätte. Die Technik dagegen wartet Tag für Tag mit neuen Überraschungen auf, die vorurteilslos hingenommen und mit Begeisterung gepriesen werden. Das ist selbstverständlich nur in einer Zeit möglich, die äußerlich genug ist, um ihre Pflichten und Aufgaben auf seelischem Gebiet zu vernachlässigen, ja sich in bewußter Abkehr von allen unbequemen Gefühlsmomenten in direkten Widerspruch zu ihnen zu stellen. Man sollte doch nicht vergessen, daß in früheren Jahrhunderten ebenfalls technische Erfindungen auf musikalischem Gebiet gemacht wurden, die den Menschen von damals mindestens ebenso verblüffend und ungeheuerlich erschienen, wie den Heutigen die Erfindung des Radios oder des Tonfilms. Es werden in mittelalterlichen Schriften des Athanasius Kircher u. a. Möglichkeiten erörtert, Töne auf weite Entfernungen zu versenden, es gab sprechende und musizierende Puppen, deren Mechanismus noch heute Bewunderung verdient, es gab mechanische Orgelwerke mit Walzen, für die sogar ein Mozart Kompositionen schrieb. Aber — und das ist entscheidend — niemals sah man in den mechanischen Tonwerkzeugen Konkurrenten des lebendigen Musiklebens. Erst die Gegenwart erscheint degeneriert genug, um die Begriffe umzukehren und die Form über den Inhalt, die Schale über den Kern, das Mechanische über das Musikalische zu stellen.

Wir unterscheiden in der heutigen Situation der mechanischen Musik zwei verschiedene Richtungen. Die eine beschäftigt sich mit der Verbreitung des lebendigen Tones, der in seinem Ursprung auf persönliche künstlerische Tätigkeit, also auf die Mitwirkung von Musikern angewiesen ist. Beispielsweise Radio, Grammophon, Tonfilm usw. Die andere Richtung aber will den Ursprung des Tones selbst auf mechanische Grundlagen stellen, sie will also den Menschen vollkommen ersetzen und nur den künstlich erzeugten Ton gelten lassen. Das ist ein recht bedenkliches Unterfangen, dessen Gefährlichkeit mit der unaufhaltsamen technischen Entwicklung zu Katastrophen führen muß.

Nehmen wir ein Beispiel: Da wird aus London von einer Erfindung berichtet, die darauf hinzielt, Schallplatten künstlich zu erzeugen. Der Erfinder untersuchte das wirre Gekritzel der Linien auf Schallplatten, die den Charakter des erzeugten Tones bestimmen, und beschloß, diese Linien einfach selbst herzustellen. Er photographierte sein Gekritzel auf ein Filmband, ließ dieses durch einen Wiedergabe-Apparat laufen und erhielt somit einen künstlichen Tenorgesang. War auch der erste Versuch an sich unbedeutend, so dürfte es doch nur eine Frage der Zeit sein, bis es der Technik gelungen ist, die idealsten Gesangsstimmen auf künstlichem Wege zu schaffen und Schallplatten in den Handel zu bringen, die niemals von einer menschlichen Stimme besungen wurden. Wozu braucht man schließlich noch Sänger, wenn die Technik in der Lage ist, die Natur zu übertrumpfen! Wozu braucht man noch Orchestermusiker, wenn es möglich ist, Apparate zu konstruieren, die ein ganzes Orchester ersetzen! Das Neueste auf diesem Gebiet ist das „Pantophon". Das ist ein Apparat, der eine Verbindung zwischen lebendiger und mechanischer Musikerzeugung anstrebt und vollen Orchesterklang vortäuscht, wobei ein Pianist und ein Schlagzeugmann die Begleitung zur elektrischen Pantophon-Musik ausführen. Welch ein

unwürdiger Zustand für den Musiker! Auch hier verhindern einstweilen noch technische Unvollkommenheiten eine Verbreitung. Aber — wie lange noch?

Kein Wunder, wenn die Musiker sich zur Wehr setzen. Und heute ist der offene Kampf entbrannt. Es geht um die Erhaltung unserer Kulturgüter. Es geht um die wirtschaftliche Existenz des Musikers, der nicht gewillt ist, freiwillig der mechanischen Musik das Feld zu räumen. Wie der „Film-Kurier" mitteilt, ist in der Schweiz neuerdings ein Musikerschutzverband gegründet, der als Schutzorganisation der Berufsmusiker seine Entstehung hauptsächlich der Gefahr verdankt, die durch Einführung des Tonfilms heraufbeschworen wurde.

In der vordersten Kampffront aber steht heute der „Verband der konzertierenden Künstler Deutschlands e. V.", der nunmehr zu Gegenmaßnahmen durch die Haltung der Schallplatten-Industrie genötigt ist, die sich nicht gescheut hat, in Bekanntmachungen alle diejenigen ausübenden Künstler mit Boykott zu bedrohen, die dem Verband ihre Rechte zur Verwertung übertragen haben. Der Verband arbeitet darauf hin, Ansprüche des Künstlers bei Verwertung und Verbreitung der Schallplatten geltend zu machen. Ebenso wie das kompositorische Urheberrecht von der „Genossenschaft deutscher Tonsetzer" gewahrt wird, so soll auch der konzertierende Künstler zu seinem Recht kommen und bei Verwendungen und Vervielfältigungen der von ihm bespielten Platten in irgend einer Form beteiligt sein. Das ist ein entscheidender Schritt in der Geschichte unserer Musikkultur, und wir hoffen, daß eine für beide Teile befriedigende Lösung gefunden wird.

Trotz der gar gewaltig ansteigenden Woge der mechanischen Musik wollen wir uns jedoch nicht dem Irrglauben hingeben, daß Technik einen absoluten Ersatz für die lebendige Musiktätigkeit darstellt, und wollen jene Mahnung beherzigen, die Ernst Křenek in folgende Worte kleidete: „Je mehr uns die Technik zu erdrücken scheint, desto entschiedener muß die Kunst für die wahre Humanität einstehen, für Geist und Leidenschaft, Phantasie und Willkür."

## Randglossen zum Musikleben.

Von Fritz Stege.

Welche Musiker werden verlangt? Vor dem Musikstudium kann nicht dringend genug gewarnt werden. Trotzdem gibt es immer noch Idealisten genug, die sich auch durch die trübsten Berufsaussichten auf musikalischem Gebiet nicht von einem Studium abschrecken lassen. Es muß zugegeben werden, daß mit der Mechanisierung des Musiklebens eine Reihe von neuen Berufen aufgetaucht ist, und Schüler, die gleichzeitig technische, elektrophysikalische und ähnliche Neigungen haben, finden immerhin Gelegenheit, sich musiktechnischen Sonderaufgaben zuzuwenden. Aber auch die reinmusikalischen Fächer sind nicht immer so überfüllt, wie man im allgemeinen glaubt. Selbstverständlich sind die Allerweltsinstrumente wie Klavier und Geige nur in Ausnahmefällen zu empfehlen. Dagegen haben Hornisten und Harfenisten verhältnismäßig gute Aussichten, unterzukommen, wie Prof. Franz Schreker, der Direktor der Berliner Musikhochschule, mitteilt. „Noch nie hatte die Hochschule so viele gute Instrumentalisten, insbesondere Bläser, wie heute." Das beweist, daß in der Tat bereits eine Verlegung des Schwerpunktes von den Hausinstrumenten auf die sonst seltener verlangten Orchester-Blasinstrumente erfolgt ist. Prof. Schreker deutet die schweren Existenzsorgen der Schüler an, denen in Ausnahmefällen gestattet werden muß, in Cafés zu spielen, um sich damit das Existenzminimum zu erwerben. „Unsere deutsche Jugend ist aber von einem Idealismus beseelt, der ihr hilft, die Sorgen um die Existenz zu überwinden."

* * *

Wirtschaftskrise und Opernrepertoire. Zu dieser Frage nimmt der Direktor der Wiener Staatsoper, Clemens Krauß, im „Neuen Wiener Journal" Stellung. „Wenn die Wiener Oper heute noch weit bessere Einnahmen aufweist als irgend ein deutsches Opernhaus, so liegt das gewiß auch darin, daß wir nicht wahllos alles Neue aufführen, nur weil es neu ist! Man sehe sich doch einmal an, was von der Fülle der Opern, die in Deutschland als „neu" un-

unterbrochen aufgeführt werden, nach ein paar Monaten noch im Repertoire steht! Für Experimente ist die Wiener Oper nicht da, nichts wäre falscher, als sie jedem neuen Werk zu öffnen, nur weil es neu, bizarr, oft skurill ist, wohl aber muß sie, um ihrer hohen Aufgabe gerecht zu werden, ihre besten Kräfte zur Verfügung stellen, um Werke in vorbildlicher Aufführung herauszubringen, die mehr sind als die Sensation einer Saison. . . . Kein Mensch hat etwas davon, wenn wir im Laufe eines Jahres, wie es an vielen deutschen Opernbühnen geschieht, eine neue Oper nach der andern herausbringen, die nach drei oder vier Aufführungen wieder abgesetzt werden muß, weil das Publikum eben «nein» sagt. . . ."

Diese gesunden Ansichten würden es verdienen, jedem deutschen Opernintendanten ins goldene Buch geschrieben zu werden.

* * *

Die starke Verbreitung, die unsere Harmonika im Volke gefunden hat, sollte jeden wahren Freund der Volksmusik dazu veranlassen, der kulturellen Bedeutung dieses Volksinstrumentes eine ganz besondere Aufmerksamkeit zu schenken. Einige statistische Angaben, die wir in den „Hohner Klängen" finden, dürften dazu dienen, auch den ungläubigsten Zweifler über die erstaunliche Bevorzugung der Harmonika aufzuklären. Im Jahre 1929 hat die deutsche Harmonika-Industrie weit über 47 Millionen Mundharmonikas und rund eine Dreiviertel Million von Handharmonikas hergestellt. Eine solche Handharmonika besteht aus etwa 200 verschiedenen Teilen, und der Sitz der Harmonika-Industrie, die Firma Hohner in Trossingen, die 73 000 Quadratmeter Arbeitsfläche umfaßt, ist imstande, mit Hilfe einer einzigen Maschine am Tage 100 000 Stimmzungen zu liefern. Die Besitzer der Harmonikas schließen sich nicht selten zu vortrefflichen Orchestern zusammen. Im Verlauf von sechs Monaten sind in Württemberg und Baden 45 Handharmonika-Orchester gegründet worden, und die Kartei der Firma Hohner registrierte im Dezember das 4000. deutsche Mundharmonika-Orchester. Wenn man in Betracht zieht, daß nachweislich 300 000 Schulkinder in Deutschland ihre erste musikalische Unterweisung mit der Mundharmonika erhielten, und daß das bulgarische Unterrichtsministerium der Lehrerschaft die Verwendung der Mundharmonika offiziell empfiehlt, so läßt sich hieraus ermessen, welche Bedeutung die Harmonika für die volksmusikalische Kultur gewinnt. Und man sollte ein wenig darüber nachdenken, ehe man mit dem üblichen verächtlichen Blick an diesen „Kinder-Instrumenten" vorübereilt.

* * *

Das französische Musikleben ist von Reklamefeldzügen durchsetzt. Nicht selten werden vor dem Mikrophon Reklameverschen zwischen den einzelnen Sätzen einer Beethoven-Sinfonie deklamiert. Das ist vollkommen dilettantisch. Die französische Reklame-Industrie steckt noch in ihren Anfängen. Wir schlagen vor, den Themen sämtlicher Beethoven-Sinfonien Reklametexte zu unterlegen und sie während des Vortrages von Mitgliedern der Pariser Oper singen zu lassen. Diesen Trumpf sollte sich die französische Reklame-Industrie nicht entgehen lassen.

* * *

Im „Casanova-Tanzpalast" zu Essen spielt eine Negerkapelle, die „12 coloured men" des Sam Wooding. Deutsche erwerbslose Musiker, die nichts Besseres zu tun haben, dürfen diesen Kunstgenüssen solange lauschen, bis sie sich über diese schamlose Auslandskonkurrenz „schwarz" geärgert haben. Das einzige Mittel nämlich, um eventuell ebenfalls als „Negerkapelle" engagiert zu werden.

* * *

„Die rote Fahne, Genossen, sie weht, ihr Flammen über den Erdkreis geht, das ist unsre Glut, die die Erde durchdringt, und die der Welt den Frieden bringt." — Das ist eine Textprobe aus dem „proletarischen Chorwerk" von Lobo Frank und Arthur Wolff, betitelt „Kreuzzug der Maschine", das demnächst in Breslau zur Aufführung gelangt, und das mit dem Ruf: „Proletarier aller Länder, vereinigt euch!" schließt. Musik wird nicht als schön empfunden, wenn sie mit zuviel — Tendenz verbunden. Und ausgerechnet diese Tendenz soll „der Welt den Frieden bringen"??!

## Buntes Allerlei.

Eine Warnung. Von der Deutschen Musikstudentenschaft erhalten wir die folgende Kundgebung mit der Bitte um Veröffentlichung:

Die in der Deutschen Musikstudentenschaft zusammengeschlossenen Hochschulgruppen der Hochschulen für Musik zu Berlin, München, Stuttgart, Köln, Mainz, Weimar warnen hiermit aufs Ausdrücklichste vor der Ergreifung des Musikstudiums. Die bedrängte wirtschaftliche Lage der Künstlerschaft ist allgemein hinreichend bekannt, und Einzelheiten darüber sind in allen Tages- und Fachblättern immer wieder zum Ausdruck gebracht worden. Dessenungeachtet versuchen immer wieder junge Leute zu Beginn der Semester das Musikstudium zu ergreifen. Alle Hochschulklassen, gleichviel ob Instrumental-, Sänger-, Kapellmeister- und Komponistenklassen, sind überfüllt, und niemand weiß, was aus den Studierenden nach Absolvierung ihres Studiums später einmal werden wird; auf diese Weise kommen zu den Tausenden von arbeitslosen Musikern immer neue hinzu. Ein Grundübel, welches wir immer wieder beobachtet haben, ist das, daß neueintretende Studierende ohne genügende finanzielle Unterstützung aufs Geratewohl das Studium beginnen. Die Deutsche Musikstudentenschaft hält es für ihre Pflicht, darauf hinzuweisen, daß die Kosten für ein Musikstudium im Wintersemester ca. 1100.— RM. (Schulgeld, Lebenshaltungskosten), im Sommersemester ca. 1000.— RM. betragen. Eine Unterstützung Minderbemittelter ist von Seiten der Studentenschaft in beschränktem Maße nur vom 3. Semester ab möglich, und Stipendien kommen nur an ganz hervorragend Begabte zur Verteilung, und selbst diese Summen sind sehr beschränkt. Wer also nicht über die genügenden Barmittel verfügt, ist unbarmherzig dem Hunger preisgegeben oder gezwungen, auf den Höfen zu musizieren. Genügend Beispiele hierfür sind uns bekannt. Ein Studium unter diesen wirtschaftlichen Nöten ist dann natürlich gar nicht möglich, und der junge Mensch, der mit den besten Absichten das Musikstudium ergriffen hat, ist, falls noch eine gewisse Willensschwäche hinzukommt, unhaltbar dem Elend preisgegeben. Zieht man noch in Betracht, daß in der heutigen Zeit auf künstlerischem Gebiet überall Höchstleistungen verlangt werden, so kommen wir zu den drei Hauptforderungen, die zum Musikstudium heute notwendig sind: finanzielle Sicherstellung des Studiums für zirka drei Jahre, höchste Begabung, ungeheure Willensstärke.

Ein „Internationaler Meisterbewerb für Musik". Wir entnehmen dem „Hamburger Fremdenblatt": „Die Idee des Internationalen Meisterbewerb für Musik ist ungarischen Ursprungs und sollte schon im Laufe des Frühjahrs in Budapest im Zusammenhang mit einem Kongreß des Internationalen Konzertverbandes verwirklicht werden. Die internationale Leitung erklärte aber, daß wegen der bereits getroffenen großen Vorbereitungen der Weltkongreß 1931 in Rom bleiben müsse und dort auch, mit einer Dauer von vier Tagen, stattfinden werde. Mit Ungarn wurde folgendes Kompromiß geschlossen: Der nächste Weltkongreß wird für 1932 nach Budapest vergeben. Dort wird dann der Wettbewerb für Instrumentalkünstler (Violine, Violoncello, Klavier und Orgel) durchgeführt. Der ungarische Grundplan, der von den ungarischen Delegierten Emerich Kun (Direktor der Budapester ‚Concért' A.-G.) und dem Bebrecziner Musikgelehrten Dr. Desider Kuty stammt, wurde vom Präsidenten des Weltverbandes Grafen San Martino (Präsident der Santa Caecilia- Akademie in Rom) und von der ungarischen Regierung gutgeheißen. Beim Kongreß zu Rom werden demzufolge im Rahmen der großen musikalischen Festlichkeiten nur bereits bekannte, engagierte Künstler mitwirken. Im nächsten Jahre hingegen kommt der Wettbewerb zur Durchführung. Es wird dann jungen Instrumentalkünstlern Gelegenheit geboten sein, in einem großzügigen Wettbewerb sich vorzustellen. Es werden zehn große Preise ausgeschrieben. Die drei Erstplacierten werden dann beim nächsten Kongresse auftreten, wo außerdem hohe Dollargagen bezahlt werden. Für den internationalen Wettstreit in Budapest wird die Auswahl so getroffen, daß die Kultus- und Unterrichtsminister der einzelnen Länder, sowie die führenden musikalischen Faktoren das Recht der Entsendung erhalten, so daß auf jedes Land vier bisher unbekannte Künstler entfallen."

Nochmals England und wir. Folgende Äußerungen durchwanderten die Tagespresse: „Die englische Musikwelt will sich die Bezeichnung Englands als eines Landes ohne Musik nicht länger gefallen lassen. In der englischen Presse finden sich in letzter Zeit immer häufiger Artikel, die erklären, daß auch England bedeutende musikalische Leistungen hervorgebracht habe und auch weiter hervorbringen werde. Man wendet sich vor allem gegen das, was man die ‚deutsche Hegemonie' nennt, und proklamiert das Selbstbestimmungsrecht der Völker auf musikalischem Gebiet. England müsse sich, wie früher vom italienischen und französischen, so jetzt vom deutschen Einfluß in musikalischen Dingen frei machen und seine eigene Musik pflegen."

Es ist alles so gekommen, wie wir es bereits in dem Aufsatz über Händel, England und wir angegeben haben. Armes England!

## Scherzando.

Zeitgemäßer „Klapphorn" - Vers:

Zwei Deutsche gründen einen Verein,
Doch beide wollen Vorstand sein.
Da sagt der eine: „Weißte, Heine,
Wir gründen lieber zwei Vereine."

Kleines Mißverständnis. „Was gibt es denn heute in der Oper?" — „Ach, die «Lustigen Weiber von Windsor». Eine wunderschöne Oper, kennen Sie sie nicht?" — „Nein, leider nicht. Aber ich weiß, dieser Windsor schreibt ja immer so entzückende Opern." („Hohner Klänge".)

# Musikberichte und kleinere Mitteilungen.

## STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

*Bühnenwerke:*

Eugen Zador: „Dornröschens Erwachen", Märchenparodie (Saarbrücken).

Gustav Holst: „Die Planeten", Ballettszene (Berlin, 9. Mai).

Walther Goehr: „Malpopita", Funk-Oper (Berliner Rundfunk).

*Konzertwerke:*

Adolf Prümer: „Heliand", Oratorium (Herne i. W.).

Heinz Bongartz: Suite für Violine und Klavier (Mirag, Leipzig, 15. April).

E. W. Sternberg: „Inferno" für Chor (Berlin, 29. April).

Otto Wick: „In der Sistina" für Männerchor und Harfen (Dortmund).

Erich Selbach: „Lieder der Nacht", romantische Kantate für Soli, Chor und Orch. (Oberhausen).

Curt Protze: Streichquartett (Berliner Funkstunde, 25. April).

Rudolph Schmidt: Konzert für Klavier und Orchester (Magdeburg, unter GMD. Beck).

C. Cnevas: 4 Preludes und E. W. Sternberg: Sonate f. Kl. (Berlin, 23. April).

Reinhold J. Beck: Ballett-Szene f. Orchester (Ostmarken-Rundfunk unter Erich Seidler).

Viktor Merz: Streichquartett a-moll (Brünn).

Ernst Křenek: Liederzyklus „Durch die Nacht" (Dresden).

Anton Webern: Sätze für Streichorchester (Oldenburg).

Robert Müller-Hartmann: Vier Gesänge f. Chor a cappella (Norag Hamburg unter Alfred Sittard).

Sigfrid Walther Müller: Concerto grosso mit obl. Klavier (Leipzig, unter Günther Ramin).

Heinrich Kaminski: Der 69. Psalm (Urauff. der Neubearbeitung. Berlin, 20. April).

Arthur Honegger: „Cris du Monde" f. Chor, Soli, Orchester (Basel, 3. Mai).

Charles Houdret: Klavier-Quartett H-moll (Berlin, 8. Mai).

Hans Richter-Haaser: „Weltspuk", sinf. Dichtung (Dresden).

Frida Kern, Sonate für Violine und Klavier (Wien, Zeitgen. Kammermusik-Abend 28. April).

## BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

*Konzertwerke:*

Fritz Theil: „Lustspiel-Ouvertüre" f. Militär-Orchester (Magdeburg, Anfang Juni).
Hans Chemin-Petit: Motette f. 6st. gem. Chor a cappella (Magdeburg).
Kurt Gebhardt: Streichquartett, Hans Weiß: Cellosonate op. 21, Hans Schröder: „Brief" f. Sopran u. Streichquartett, Karl Schäfer: Klarinettenquintett Büttner-Tartier: Lieder, Adolf Brunner: Drei ernste Gesänge f. Sopr., V., Klav. (Kammermusikfest Coburg 6.—8. Juni).

Pariser Ur- bzw. Erstaufführungen im I. Vierteljahr 1931.

*Konzertwerke:*

Hect. Fraggi: „Jeux de beauté" f. Orch.
Guy Ropartz: Orch.-Konzert D-dur-Urauff.
Jul. Klengel: Hymnus f. 12 Celli.
Vivaldi-Bazelaire „Il Pastor Fido" Str.
Louis Delune: Spanische Bilder. Urauff.
Quinet: Mouvements f. Orch. Urauff.
Flor. Schmitt: Kerob-Shal-Lieder. Urauff.
Jean Rivier: Burleske f. Violine u. Klavier.
Migot: Konzert f. Flöte, Cello, Harfe, Urauff.
Jul. Kreïn: „Destruction", Synf. Dicht. Urauff.
A. Kunc: Suite dramatique. Orch. Urauff.
H. Büßer: Pièce b-moll f. Hoboe. Urauff.
S. Lazzari: Violin-Scherzo, 4 Melodien. Urauff.
Borchard: 2 Stücke f. Saxophon-Quartett. Urauff.
Jean Cras: Danse. Urauff.
Tristan Klingsor: Serenade. Urauff.
Herscher-Clement: Klavier-Concertino.
Moloton: „Maschinenmusik" f. Orchester.
Prokofieff: „Le pas d'acier" f. Orchester.
Los Janacek: Streichquartett.
Coppola: Symphonie. Urauff.
Flor. Schmitt: 5 Motette mit Orgel.
A. Tcherepnin: Magna-Mater. Urauff.
Casella: Serenade f. Orchester.
Respighi: Instrum. der Bach's Passacaglia.
M. Perez: Lieder mit Orch. Urauff.
Strawinsky: „Mavra". Bearb. f. Jazz-Band.
Dunstable: Motette.
H. Schütz: 2 geistliche Lieder.
Roesgen Champion: Uraufführungen: 2 Flöten-Suite, Vocal-Trios (Christi Geburt, Nocturne), Streichquartett, Clavecinstücke.
G. Ropartz: Prélude, Chansons f. Orch.
R. Brunel: 3 Melodien f. Tenor.
P. de Breville: Cello-Sonate. Urauff.
Dussaut: Streichquartett. Urauff.
Rivier: Ouv. Don Quichotte. Urauff.
Debussy: Tanzpoème f. Orchester.
Buchmann: Orch.-Divertimento.
Pablo Casals: Poème für Cello.
Tomasi: Korsische Melodien.
Strawinsky: 4 Etüden f. Orch. Urauff. — Psalmen-Symphonie f. Chor u. Orch.
Barbillion: Sonate synthétique. Urauff.
Rich. Strauß: Arie aus „Ariadne".
Canteloube: „Lauriers" f. Orch. Urauff.
Tib. Harsanyi: 3 Orchestertänze.
Koechlin: Nocturne. Urauff.
Coppola: Poème f. Klav. u. Orch. Urauff.
F. Lazar: Radio-Musik. Urauff.
Labey: Streichquartett.
Tansmann: Sonatine transatlantique.
G. Dandelot: 3 Chansons de Bilitis.
Markevitch: Klavierkonzert. Urauff.
Rob. Casadesus: Klavierkonzert. Urauff.
Rubin: Suite nocturne. Urauff.
Mazzi: Cantate Hl. Franziskus.
Passani: „Die Weise von Wien". Urauff.
Petridis: Suite grecque f. Orch. Urauff.
Prokofieff: Orch. Suite „Le fils prodigue".
L. Aubert: Images-Kinderszenen. Orch.
Ferroud: Symphonie A-dur. Urauff.
Adriano Lualdi: „Sire Halewyn". Lieder.
J. Jongen: Passacaglia u. Fuge. Urauff.
Hindemith: Zweites Bratschen-Konzert und Dar. Milhaud: Concerto pour alto — beide Urauff.
H. Büßer: Concertino f. Kontrabaß u. Orch.
Paul Dupin: Symphonie d'Erigné. (Urauff.)
Büßer: „A la rivière" f. Sopran u. Frauenchor.
Bela Bartok: „Viraggas" f. Orchester.
Koechlin: Suite f. Flöte u. Streicher. Urauff.
Osc. Klemperer: Klavierquartett.
Jean Rivier: „Operetten-Ouvertüre". Urauff.
Delannoy: „Figures sonores". Urauff.
L'Enfant: „Le tombeau de Rameau". Urauff.
Jekyll: „Danse au clair de lune" f. Orch.
Vincent d'Indy: Klavierphantasie über alte franz. Weisen (komp. 1930). Urauff.
Conrad Beck: Symphonie.
Alban Berg: Wozzek, Orchestersuite.
José André: „Impressionen" f. Orch. Urauff.

*Bühnenwerke:*

„Roi Pausole", Operette v. Arthur Honegger.
„Cantegril", Oper in 4 Akten von Roger-Ducasse.
„Illustre Fregona". Balett von Raoul Laparra.
„Orchestre en liberté". Ballett von Henri Sauveplane.
„Sieben Tänze der Woche", Ballett von Guy-Ropartz.

A. v. R.

# MUSIKFESTE UND TAGUNGEN.

## DREI MUSIKTAGE IN BONN.

Der Himmelfahrtstag ist zugleich der Beginn der großen Auswanderung aus Westfalen und dem rheinischen Industriebezirk nach der „Riviera des Rheinlands", deren Eingangspforte Bonn, die alte Universitätsstadt, die Heimat des größten deutschen Musikheroen neben Bach, Beethoven darstellt. Und so hat sich heute schon die Tradition herausgebildet, dieses Fest der Kirche wie der Natur zum Mittelpunkt musikalischer Begehungen werden zu lassen, die alljährlich daran erinnern, daß Bonn trotz der bedrohlichen Nachbarschaft der rheinischen Metropole Köln noch immer eine der bedeutsamsten Musikstädte des Westens darstellt. Daran darf auch die betrübliche Tatsache nichts ändern, daß im Augenblick der Platz des städtischen Musikleiters durch Max Antons Erkrankung und Pensionierung verwaist ist, und daß die „schwere Not der Zeit" gerade die, vorwiegend aus Beamten zusammengesetzte Bürgerschaft dieser Stadt besonders hart betroffen und das musikalische Leben beeinträchtigt hat. Bonn besitzt neben der Erinnerung an Beethoven und Robert Schumann (der hier seine letzte Ruhestätte fand) das Beethovenhaus und das, ihm seit wenigen Jahren angegliederte Beethovenarchiv, und die, im Jahre 1889 ins Leben gerufenen Kammer-Musikfeste des Vereins Beethovenhaus wechseln in zweijährigem Turnus mit den Sommerveranstaltungen des, um 1900 geschaffenen Konzertvereins, der damit seinen winterlichen Konzerten ein um das andere Jahr einen festlichen Abschluß verleiht. So gab es 1900 ein dreitägiges Händelfest, 1906 und 1910 Schumanngedenktage und 1914 das erste Mittelrheinische Musikfest, außerdem aber in den Zwischenjahren 1902, 04, 08 — und 1910 Tage mit Werken von Bach, Händel, Brahms, Mendelssohn, Reger usw. Diesmal hatte man, wohl mit Rücksicht auf die, noch immer ungeklärte Frage der endgültigen Besetzung eines Dirigentenpostens für Instrumental- und Vokalkonzerte, auf die Mitwirkung des Singvereins verzichten müssen. Doch bot auch so noch das Programm in seiner Beschränkung auf Orchester-, Kammer- und Liedmusik genug des Schönen. Als Solist stand, wie fast jedesmal bei diesen Gelegenheiten, im Mittelpunkt Adolf Busch, als Schwiegersohn des einstigen Stadtmusikdirektors Grüters mit Bonn besonders eng verbunden, ebenso wie als ebenbürtiger Nachfolger Josef Joachims, der mit Johannes Brahms so innig befreundet war, wie Busch es mit dem großen, nun auch schon dahingeschiedenen Max Reger gewesen ist; und Joachim war es ja bekanntlich, der mit zu den Schöpfern dieser Bonner Sommermusiktage gehört hat. Adolf Busch beherrschte den zweiten Orchesterabend, in dessen Verlauf er Regers monumentales Violinkonzert mit einer Hingabe und Vollendung vortrug, die es verstehen lassen, wenn der verstorbene Meister sein, leider nicht mehr vollendetes letztes Werk für Violine und Orchester seinem Freunde und Vorkämpfer Busch zuzueignen gedachte. Besonders dem weltentrückten langsamen Satze, der dem chaotisch zerrissenen ersten folgt, wurde der Geiger ein Ausdeuter, wie man ihn wohl so leicht unter den heute lebenden Vertretern dieses Instruments nicht mehr finden wird. Als deutsche Erstaufführung erklang hierauf eine eigene Komposition Buschs, das „Konzert für Orchester" op. 43. Es bedeutet nach den zahlreichen, noch in Brahms' und Regers Spuren vortastenden Versuchen dieses Musikers, nach dem Violin-, dem Klavierkonzert, der Sinfonie einen gewichtigen Schritt vorwärts der Entwicklung eines persönlichen Stiles zu: eigentlich weniger ein „Konzert" als eine dreisätzige Sinfonie, bringt es nicht mehr, wie wir dies aus der klassischen und romantischen Sinfonie wissen, den Gegensatz mehrerer Themen, sondern entwickelt eher eines aus dem andern, verzichtet auf einen eigentlichen Adagiosatz, den es durch ein breit angelegtes Trio des Scherzes ersetzt und schließt mit einer vortrefflich gearbeiteten Doppelfuge, wie wir eine solche nur ausnahmsweise einmal in Bruckners Fünfter Sinfonie vorfinden. Tritt diese Fuge, deren Themenentfaltung vielleicht noch eine Kürzung vertragen würde, auch stilistisch in einen gewissen Gegensatz zu den mehr auf dramatische Stimmungsmalerei angelegten vorangehenden Sätzen, deren erster deutlich auf Hindemith hinweist, so ist dennoch Buschs Tonsprache so ehrlich und der Versuch einer Vermählung klassischer Elemente mit neuromantischen so ungezwungen, daß der Hörer auch dort gern mitgehen wird, wo ihm eine Homogenität des musikalischen Materials nicht ohne weiteres deutlich werden will. Außerdem weiß Busch in diesem Werk so lebendig zu musizieren, so überlegen zu instrumentieren, sich von seiner früheren Neigung zur Massigkeit der Stimmführung freizumachen, daß der starke Erfolg, den das Publikum der Novität bereitete, dem liebenswerten Menschen und großen Künstler Busch ohne Einschränkung zu gönnen ist. Als Begleiter des Solisten muß hier Hermann Scherchen mit Auszeichnung genannt werden. Dieser vielgewandte Musiker, geborener Berliner, zuerst bekannt geworden durch ein, der radikalsten Moderne zuneigendes, beim Weimarer Tonkünstlerfest 1922 mit großem Beifall aus der Taufe gehobenes Streichquartett (das

ſeltſamerweiſe bisher ſein einziges eigenſchöpferiſches Werk geblieben iſt), bewährt als Organiſator der Frankfurter und Leipziger Sinfoniekonzerte wie des Königsberger und Winterthurer Muſiklebens, iſt bekanntlich kurz nach Abſchluß des Königsberger Tonkünſtlerfeſtes, bei welchem man ihn mit dem Ehrendoktorat auszeichnete, von ſeiner dortigen Stellung als Leiter des Rundfunks wie der Oper und Konzerte zurückgetreten, um ſich mehr dem Gaſtdirigieren zu widmen. In den nächſten Tagen wird unter ſeiner Leitung das Moderne Muſikfeſt in München vor ſich gehen, u. a. mit der Uraufführung der Vierteltonoper des Tſchechen Alois Haba. Die Bonner Orcheſterkonzerte dirigierte er alſo eigentlich mehr „auf Abſtecher". Aber Scherchen iſt ein gediegener Könner und brachte das Schwierige fertig, mit einem, ihm ungewohnten Orcheſter in ganz wenigen und knappen Proben eine vorzügliche Geſamtleiſtung herauszuarbeiten. Er gehört, wie etwa Hans Knappertsbuſch und Fritz Buſch zu den jugendlichen Geiſteserben eines Mengelberg. Neuerlich bekannt geworden durch ſein Lehrbuch des Dirigierens, iſt er auf einfache, untheatraliſche und dennoch deutliche Zeichengebung bedacht, arbeitet raſch das Weſentliche einer Partitur heraus, neigt freilich auch dazu, der Wirkung wegen Zeitmaße zu überhetzen und damit häufig beſonders den Bläſern, dem Blech ein „Mitkommen" zu erſchweren. Auch das Schlagzeug läßt Scherchen hier und dort gern ein wenig allzuſehr ins und aufs Ohr fallen, ſo etwa im erſten Satz des Buſchkonzerts. Aber im Ganzen iſt ſeine Wiedergabe zuverläſſig und in der Stimmführung ſauber. Dies zeigt ſich in Beethovens Zweiter Sinfonie, welche den „Buſchabend" wirkſam beſchloß, desgleichen im erſten Abend, der mit Robert Schumanns „Rheiniſcher Sinfonie" aus dem Jahre 1850 begann, in der „Dritten" von Brahms, die 1883 ebenfalls nahe dem Rhein und zwar in Wiesbaden vollendet wurde, und die deutlich einen Anklang an die genannte Schumannſche Sinfonie in ihrem Hauptthema bringt. Beethovens viertes Klavierkonzert, aus der Zeit der deutſchen Erniedrigung 1806, das erſte, in welchem der Meiſter ſich von dem Spielkonzert zu einem ſubjektiv-dialogiſchen hinwendet, begleitete Scherchen ganz muſterhaft den jungen Pianiſten Rudolf Serkin, dem Hausklavieriſten Adolf Buſchs, der das Werk, vor allem in dem überirdiſch ſchönen getragenen Satze ganz herrlich wiedergab. Am Himmelfahrtstage endlich fanden ſich der Geiger und der Pianiſt zuſammen, um die ſechsſätzige G-Dur-Sonate von Bach zu bringen, deren Courante, vom Pianiſten allein geſpielt, den Gedanken Pfitzners vorwegnimmt, im langſamen Satz ſeines Violinkonzerts die Sologeige ſchweigen zu laſſen. Die „Regenſonate" von Brahms, ebenfalls in G-Dur ſtehend, in der Frühlingsidylle von Pörtſchach entſtanden, leitete dann über zu der großen, zuſammen mit der „Eroika" geſchaffenen „Kreutzerſonate" Beethovens, deren Dämonie Tolſtoi zu einer eigenen Novelle anregte. Hier erreichten beide Spieler den Gipfelpunkt ihrer Leiſtungen, und der Beifall von Jung und Alt wollte denn auch gar kein Ende nehmen: das war Kammermuſik im idealſten Sinne des Wortes. Der Sieg dieſer beiden genialen Muſiker war umſo vollkommener, als die, ihre Darbietungen unterbrechenden Liedvorträge in keiner Weiſe das „muſikfeſtliche" Maß erreichten: Frau Evelyn Arden-Althaus, eine nach Bonn verheiratete Engländerin gab da Lieder von Schubert und Brahms, die zudem noch heute ſchon zur Hausmuſik geworden ſind, ſo den „Lindenbaum", „Du biſt die Ruh", die „Junge Nonne", die „Raſtloſe Liebe", das „Regenlied", die „Nachtigall", die „Liebestreu" und „Dort in den Weiden" mit unzureichendem Organ, einem, in der Höhe unſicheren und trüben Sopran mit gaumigem Beiklang und recht trocken im Ausdruck. Allein ihr Begleiter, Michael Raucheiſen, der ſich vergeblich auch um ein angemeſſeneres Tempo bemühte, vermochte dabei zu intereſſieren. Der Beſuch dieſer drei Feſttage war reich, die Anteilnahme und Aufmerkſamkeit muſterhaft. Prof. Dr. Hermann Unger.

## JENAER MUSIKFEST.

1929 fand das VII. Deutſche Brahmsfeſt in Jena ſtatt, 1930 ein 2tägiges Muſikfeſt mit Maria Ivogün, Furtwängler und den Berliner Philharmonikern. In dieſem Jahr wurden im Rahmen eines 3tägigen Muſikfeſtes 4 Konzerte veranſtaltet: Die h-moll-Meſſe von Bach, 2 Kammerkonzerte (Edwin Fiſcher und ſein Kammerorcheſter) und ein Symphoniekonzert (Furtwängler).

Profeſſor Rudolf Volkmann, der Jenaer akademiſche Muſikdirektor, leitete die Aufführung der h-moll-Meſſe und geſtaltete ſie mit ſeinem Jenaer Philharmoniſchen Chor, dem Weimarer Orcheſter und ausgezeichneten Soliſten zu einem eindrucksvollen Erlebnis. Der Chor, verſtärkt durch andere Chöre, hat kaum je ein ſo ſchwieriges Werk in ſolcher Vollendung herausgebracht. Die Weimariſche Staatskapelle muſizierte unter Volkmann und mit dem Chor ganz im Banne der großen Aufgabe. In der Begleitung der Arien mit obligaten Inſtrumenten zeichneten ſich die Soliſten Prof. Reitz (Violine), Leo Bechler, W. Stock und F. Zimmermann (Oboen, Oboen d'amore) aus. Die Blechbläſer (hohe Trompeten) ſtörten leider durch grobe Intonationsfehler. Stark hervorzuheben ſind die Leiſtungen der Geſangsſoliſten: Ria Ginſter (Sopran) und Hilde Ellger (Alt) ſangen mit überaus feiner Einfühlung und Geſtaltung. Der

Tenor Alfred Wilde erfreute durch strahlende Helle und sehr lebendige Darstellung. Albert Fischer (Baß) prachtvoll wie immer. Karl Hoyer (Orgel) und V. Ernst Wolff (Cembalo) wirkten an ihren Instrumenten mit außerordentlichem musikalischen Feingefühl.

Edwin Fischer mit seinem Berliner Kammerorchester interpretierte Bach. Zur Aufführung kamen: Soloklavierkonzerte E- und A-dur, Tripelkonzert a-moll für Flöte, Violine, Klavier, Ricercare aus dem „Musikalischen Opfer", Konzert für 2 Flöten und Klavier, Konzerte für 3 Klaviere d-moll und C-dur und für 4 Klaviere a-moll. Edwin Fischers hinreißend temperamentvolles Spiel überwältigt durch die unglaubliche Konzentration und Intensität des Ausdrucks. Sein Bachspiel ist genialstes Nachschöpfen. Im Zeichen seiner Persönlichkeit standen daher die Konzerte des zweiten Tages. Vom Klavier aus leitet er sein kleines, erlesenes Orchester, welches ihm idealer Helfer ist. In den Werken für mehrere Klaviere wirkten ausser Rudolf Volkmann zwei aus Fischers Schule hervorgegangene Pianisten mit: Conrad Hansen und Käte Aschaffenburg. Max Strub (Violine), Hermann Zanke und Otto Fischer (Flöten) sind gleichfalls mit hoher Anerkennung ihres fein differenzierten Spieles zu nennen. Ganz besondere Freude bereitete das Orchester durch die außerordentlich schöne Wiedergabe des 6stimmigen Ricercar aus dem „Musikalischen Opfer", von Edwin Fischer geschickt und klangwirksam für Streichorchester übertragen.

Ganz im Gegensatz zum einheitlichen Aufbau im ersten Teil des Festprogramms brachte das Symphoniekonzert der Berliner Philharmoniker unter Furtwängler Musik sehr verschiedener Art. Zu Anfang die g-moll-Symphonie von Mozart in wundervoller Klarheit des Aufbaus und einer mit sparsamsten dynamischen Mitteln erreichten Vertiefung der Wirkung. Die folgende symphonische Dichtung von Richard Strauß „Till Eulenspiegels lustige Streiche" gab Gelegenheit, die außerordentliche technische Vollkomenheit und Leistungsfähigkeit der Philharmoniker zu bewundern. Den Höhepunkt des Abends bedeutete unbedingt die Aufführung der III. Symphonie d-moll von Bruckner. Wie Furtwängler hier aufbaute, wie er die mit Spannung geladenen Themen faßte, die großen Steigerungen vorbereitete und zur Auswirkung kommen ließ, war schlechthin überwältigend. Noch einmal muß hier auch die fabelhafte klangliche und dynamische Ausdrucksfähigkeit des Orchesters betont werden. Das Orchester ist in Furtwänglers Hand wie ein einziges, einzigartiges Instrument, jedem Wink unmittelbar und mit höchster Sensibilität folgend.

H. Funk.

## ZWEITES MOZARTFEST DER STADT BASEL

9.—17. Mai.

Sinn und Berechtigung eines solchen Festes braucht man in dieser Zeitschrift wohl kaum noch besonders zu begründen. Was ihm in Basel, wo es jetzt nach Jahresfrist schon zum zweiten Mal mit großem künstlerischen und äußeren Erfolg stattfindet, besondere Bedeutung gibt, ist der Umstand, daß es, gleich weit entfernt von historischer oder snobistischer Pose, weder in majorem gloriam des Fremdenverkehrs, noch irgendwelcher ruhm- und geltungssüchtiger Veranstalter, sondern in reinem, dankbarem Dienst am großen Genius unternommen und durchgeführt worden ist. Als das „Freudenfest einer einigen Glücksbotschaft", wie Richard Benz in einer ergreifenden Rede beim eröffnenden Festakt ausführte. Der Name Felix Weingartner an der Spitze des Musikkomitees bürgte für das musikalische Niveau, und es ist der Stolz der Basler Musikinstitute, daß sie das Fest, von dem auch die verwöhntesten Besucher aus Deutschland, England, Frankreich nur in Worten höchsten Lobes sich geäußert haben, in der Hauptsache mit eigenen Kräften bestritten haben. Hier hat sich vor allem das Theater verdient gemacht, das es — eine Leistung, die gar nicht hoch genug bewertet werden kann — fertig brachte, neben der „Entführung" und „Zauberflöte" die drei da Ponte-Opern Mozarts, also „le nozze di Figaro", „Don Giovanni" und „cosi fan tutte" in der italienischen Originalsprache zu geben, wodurch manchem Mozartverehrer ein bisher noch nie verwirklichter Herzenswunsch in Erfüllung ging und das Fest einen wahrhaft einzigartigen Charakter bekam. Als hinreißendste Vorstellung, in ihrer ausgewogenen schwebenden Leichtigkeit geradezu vollendet, wirkte „cosi fan tutte", von Direktor Oskar Wälterlin bezaubernd inszeniert und von Kapellmeister Gottfried Becker in prachtvoller musikalischer Konzentration geleitet, ein Beweis für das hohe Niveau der Basler Bühne, die mit Erika Frauscher und Leonie Burgerstein das entzückend zusammenklingende Schwesternpaar Dorabella und Fiordiligi, mit Hansi Heller eine quecksilbrige Despina und mit Josef Hunstiger einen ganz italienisch wirkenden Guglielmo stellte, während Salvatore Salvatis unvergleichlicher Belcanto dem Ferrando und Fernando Autoris souveräne Buffo-Meisterschaft dem Don Alfonso zugute kam. Der gepflegten Ensemblekunst des hiesigen Theaters fügten sich nicht alle Gäste, obwohl prominente Namen, mit gleichem Geschick ein. Unvergeßlich wieder George Baklanoff in seiner dämonischen Darstellung des Don Giovanni. Eine konzertmäßige Aufführung des „Idomeneo" durch das Basler Kammerorchester

unter Paul Sacher ergänzte willkommen das Gesamtbild des Mozartschen Opernschaffens. Als Höhepunkte des Festes wurden die ergreifende Wiedergabe des „Requiem" unter Hans Münchs packender Führung und das zweite Symphoniekonzert empfunden, bei dem Felix Weingartner die grandiose Trilogie der drei großen Symphonien in souveräner Meisterschaft eines lauteren Werkdienstes vermittelte. Mancherlei Leckerbissen gab es zu genießen, so das von Edwin Fischer leidenschaftlich dargestellte Klavierkonzert d-moll, ein von Karl Stiegler aus Wien meisterlich gespieltes Hornkonzert, sowie das Hornquintett, Klarinettenquintett und verschiedene Kammermusik in drei Matinéen, bei denen sich das Basler Streichquartett, sowie der Pianist Bruno Maischhofer und der Tenor Josef Cron auszeichneten und bei denen auch das Basel ja besonders nahestehende Buschquartett unter anderm mit einer hinreißenden Wiedergabe des Streichtrios mitwirkte. Der Bach-Chor unter Adolf Hamm leitete das Fest mit ausgesuchter Kirchenmusik würdig ein und die bekannten Mozartkenner und -forscher Alfred Einstein und Bernhard Baumgartner steuerten interessante Vorträge bei. — So hat man wieder einmal Mozart'sche Musik in einer Fülle und Konzentration erlebt, wie es selten beschieden ist und die Stadt Basel, deren Ruf als Musikstadt ja nicht erst zu begründen ist, hat sich mit diesem Fest erneut um die musikalische Kultur der Gegenwart, soweit sie in einer verantwortungsbewußten Verlebendigung unseres kostbarsten alten Kulturguts besteht, vorbildlich verdient gemacht. Otto Maag.

# KONZERT UND OPER.

LEIPZIG. Es gibt noch über mancherlei zu berichten, zunächst über die letzten Gewandhauskonzerte. Das wichtigste brachte Händels „Samson" in der Bearbeitung Chrysanders, deren Mängel in der Herausarbeitung der Hauptgestalt K. Straube einigermaßen zu beseitigen wußte, sodaß nunmehr das ganz großartige Werk in den Hauptzügen fest dasteht. Daß doch derartiges, trotz der Händelbewegung, so selten zu hören ist! Im Grunde hat die „neue" Zeit doch überaus wenig auf dem Gebiete des Konzerts geändert, die heutigen Programme gleichen den früheren fast wieder wie Eier. Trotzdem der Abend insofern unter keinem günstigen Stern stand, als sich sowohl Straube wie der Darsteller des Samson fast in letzter Stunde vertreten lassen mußten, übte das Werk einen überaus starken und tiefen Eindruck aus, dank der sehr guten Vorbereitung, des raschen Einlebens G. Ramins in das Werk und trefflicher Solisten (A. Quistorp, H. Lehne, H. Lißmann, K. A. Neumann, E. Osterkamp). Mißlich sind immer wieder die verschleppten, ins Ariose geführten Rezitative, die zu allemhin unnötig viel Zeit wegnehmen. Wie kann ferner der Trauermarsch derart gedehnt werden, daß kein Mensch einen Marsch vermutet! Unter Walter gab es keine eigentlichen Taten mehr, so vortrefflich auch dieses Mal gerade die „Phantastique" war. Mit dieser hatte sich Walter vor fünf Jahren im Gewandhaus eingeführt; die Wiedergabe war einfach erstaunlich, der Dirigent bis zum Letzten mit „Elektrizität" geladen. Heute sind die „Batterien" schwächer, Höchstleistungen Ausnahme, was sich auch in den langsamen Sätzen von Beethovens 4. Sinfonie zeigte. Neu war für Leipzig H. H. Wetzlers „Assisi", jenes schöne, edle Werk, das am Chemnitzer Tonkünstlerfest seine Uraufführung erlebt hatte. Wir können nur immer wieder sagen, daß ein derartig programmatisches Werk einige nähere Angaben erfordert; fehlt hiezu heute der Mut, so halte man sich dem Gebiet der sinfonischen Dichtung fern. Zu hören waren weiterhin das „Siegfried-Idyll" (überaus schön), die „Bläserserenade" und „Don Juan" von Strauß, Schumanns 1. Sinfonie und die bekannten Stücke aus dem „Sommernachtstraum", an Solisten: P. Bender, E. Fischer (G-dur-Konzert von Beethoven), Maria Müller, die nebst der Ivogün noch in einem Sonderkonzert des Gewandhauses einen vollen Saal entzückte. Zum Schluß, wie üblich, die „Neunte".

Wie es mit der Zukunft des Instituts steht, ist immer noch ungewiß. So viel ist sicher, daß eine merkbare Verbesserung der ganzen Verhältnisse sich sofort auf den Besuch auswirken würde. Von Konzertmüdigkeit gerade dem Gewandhaus gegenüber kann keine Rede sein, aus Gründen, die letzthin erörtert wurden. Ein Gewandhauskonzert ist für die Zuhörer immer noch so etwas wie ein Fest, und das ist eben das Einzigartige. Hoffen wir das Beste!

An kleineren Chorkonzerten war kein eigentlicher Mangel; es gab aber noch etwas Besonderes, die Aufführung von Baußnerns „Hohem Lied vom Leben und Sterben" im Rahmen der vom hiesigen Sender veranstalteten Alberthallen-Konzerte mit dem Riedelverein unter Leitung Ludwigs. Das groß angelegte Werk, das Dichtungen verschiedener Dichter unter einem einheitlichen Gedanken zusammenfaßt und kurz vor Kriegsbeginn erschien, ist heute sicher nicht jedermanns Sache, machte aber auf breite Kreise einen

ſtärkſten und tiefen Eindruck, dank einer Gefühlsſprache, die in einer größeren Anzahl Stücke zu eindringlichem Ausdruck gelangt. Daß dies vor allem bei eingänglichen Gedichten von Dichtern zweiten Grades der Fall iſt, zeigt, wie ſchwer nun einmal der unmittelbare Anſchluß an ausgeprägte geiſtige Dichtungen Goethes oder Hebbels für den Muſiker iſt. An muſikaliſchen Mitteln wird nicht geſpart, eigenartig iſt die begrenzte, ſich oft wiederholende Harmonik. Was mich betrifft, ſo ſchätze ich denn auch die letzthin im hieſigen Rundfunk aufgeführte 4. Sinfonie in C-moll bedeutend höher ein, ein Werk von innerer Gedrängtheit und mit ſchlagenden Einfällen. Das ſchwierige Chorwerk erfuhr eine im Ganzen ſehr würdige Aufführung.

Etwas ganz Beſonderes bot der Madrigalkreis Leipziger Studenten in ſeiner geiſtlichen Abendmuſik mit altniederländiſcher Muſik des 15. und 16. Jahrhunderts, in der die „Missa Pangue Lingua" des Josquin de Près den Höhepunkt bildete, übrigens wohl die erſte Aufführung nach ihrer Neuherausgabe. Dieſer, aus der Jugendbewegung herauswachſende, aus Muſikſtudierenden beiderlei Geſchlechts beſtehende und unter einem Studierenden, F. Rabenſchlag, ſtehende Elitechor hat, vielleicht als einziger, den Anſchluß an die alte Vokalkunſt gefunden und zwar aus genau anzugebenden Gründen: Tonlich in natürlichſter Art vollendet, ſingt er ohne allen Affekt, aber mit einem derart muſikaliſchen und inneren geiſtigen Verſtändnis, daß ein Ausdruck zuſtandekommt, der mit dem heutigen nichts zu tun hat und doch von innerſtem Leben erfüllt iſt: In dieſer, und nur in dieſer Art kann ich mir dieſe Kunſt in den damaligen Zeiten wiedergegeben denken; der Boden des 19. Jahrhunderts, auf dem ſich die ganzen anderen a cappella-Chöre noch mehr oder weniger tummeln, iſt verlaſſen und der andere erreicht, das Ergebnis einzigartig genug: Man wird von tiefſter Ruhe erfüllt und iſt doch ſtark bewegt. Wie geſagt, hier liegt etwas vor, das, völlig unauffällig ſich gebend, wie kaum etwas vom Allerbeſten unſrer Zeit zu künden weiß. Begreiflich, ſogar ſelbſtverſtändlich, daß es noch keineswegs die ihm gebührende Beachtung gefunden hat. Wie hat der Chor vor einigen Jahren gerade auch Schütz geſungen! Am ganzen Berliner Schützfeſt war nichts Entſprechendes zu hören. Die genannte Meſſe des Josquin iſt ganz wunderbar.

Der Univerſitäts-Kirchenchor (Prof. H. Hofmann) führte zwei Reformationskantaten auf, die von Karl Haſſe und die „Martin Luther" betitelte von U. Hildebrandt (Stettin), die letztere zum zweiten Mal. Sie hat mir damals, vor etwa 12 Jahren, einen weit ſtärkeren Eindruck hinterlaſſen als diesmal, der Grund liegt, da es ſich um ein wirklich tüchtiges Werk handelt, wohl in unſrer heutigen, wir dürfen wohl ſagen, gereinigten Stellung zu proteſtantiſcher Kirchenmuſik. Als Vertreter einer ſolchen darf Karl Haſſe mit Fug und Recht bezeichnet werden, wenn auch vielleicht noch nicht alles rein aufgeht, vor allem hinſichtlich der oft zu dicken Orcheſterbehandlung. Aber es ſteckt ein ausgeſprochener Formwille in dem Werk, in den Chören wird von Innen herausgebaut, die packenden Übergänge ſind begründet und ſomit wird wirkliche Geſchloſſenheit trotz des recht bedeutenden Umfangs erzielt. Der Komponiſt leitete ſein Werk ſelbſt, Chor, Orcheſter und Soliſten ſtanden auf voller Höhe.

Im Lehrergeſangverein (G. Ramin) und in einem Konzert des Thomanerchors konnte man zwei Werke H. Grabners hören, den „Lichtwanderer" für Männerchor und Orcheſter op. 30, ein packendes, muſikaliſch ſtarkes Werk, bei dem allerdings die Gegenſätze zwiſchen „Tiefland" und „Höhenluft" noch nicht im Letzten verhaftet ſind, und die Motette „Gott, du biſt mein Gott" op. 23. Das iſt ein im beſten Sinn öſterreichiſches Werk, klangfreudig, friſch und reich, ſonnig klar und herzlich, zumal wenn's ſo ſchön geſungen wird wie von den Thomanern. Ganz im Gegenſatz hiezu ſteht Adolf Buſch's anſpruchsvolles und unerquickliches „Vater unſer" für 8ſtimmigen Chor, dem alle Naivität völlig abgeht und den Text geradezu quäleriſch macht. Was ſoll's! Was ſoll's mit einem derartig innerlich verfehlten Werk gerade auch an einem Meſſe-Konzert! Auch mit Bach's Motette: „Jeſu, meine Freude" kamen die Hörer bei dem jetzigen Vortrag nicht auf ihre Koſten. Gleich der wehmütige Choral im Marſchtempo und mit voller Stärke! Eigentümlich war auch der Vortrag des E-moll-Präludiums und Fuge durch G. Ramin, die letztere derart ſchnell, daß es tatſächlich ein techniſches Wunder war, durchzukommen. Das ſchwirrte nur ſo von Tönen. — In den mit viel Zähigkeit durchgeführten „Orgelvorträgen" G. Winklers in der Andreaskirche konnte man außer einem ziemlich ſchwachen geiſtlichen Konzert: „Danket dem Herrn" von Th. Selle, einem Thomaskantor des ſiebzehnten Jahrhunderts — man darf ihn ruhig ſeiner Ruhe überlaſſen — Joh. Ad. Haſſes „Miserere" (Pſalm 51) für 4ſtimmigen Frauenchor, Soli und Orcheſter hören, ein Werk etwa im Stil von Pergoleſis „Stabat mater", eindrucksvoll, doch ungleich, Flaches neben ſtrenger Ausgeführtem, eine Kirchenmuſik, die wir heute nicht nötig haben. Den Chor ſtellten Schü-

lerinnen von Charlotte Kegel-Halle, die auch die Soli sehr gut sang.

Ein Anliegen besonderer Art ist's mir noch, ein paar Worte über W. Kempffs Bach-Beethoven-Abend zu sagen. Zum ersten Mal hörte ich den mir nur aus großen Konzerten bekannten, herrlichen Pianisten in einem eigenen Abend. Der Eindruck war leider sehr gemischt. Neben geradezu einzigartigen Herrlichkeiten in Ton und Ausdruck schwere stilistische Entgleisungen hinsichtlich Bachs, der, mit einem Wort gesagt, als ausgesprochenster Beethoven gegeben wird, sodaß aus Epik Dramatik wurde, wodurch bei Fugen auch die Klarheit ganz bedeutend litt. So stark ist der Überdruck, daß ihn selbst Beethoven nicht aushielt und dieser etwa geradezu aufgedonnert und demgemäß unangenehm wirkte. Es wäre himmelschade, wenn dieser ungewöhnliche Pianist den Weg Pembaurs ginge, und ihn davor zu bewahren, sind diese Zeilen geschrieben.

Am Ostersonntag setzte das große Ereignis der Übertragung eines Jahrgangs Bachscher Kirchenkantaten durch den Thomanerchor und Mitglieder des Gewandhausorchesters nebst zugehörigen Solisten unter Leitung von Karl Straube ein. Gewählt war die einzig dastehende Osterkantate „Christ lag in Todesbanden", der sich am folgenden Sonntag die für den betreffenden Sonntag geschriebene Quasimodogeniti-Kantate: „Halt in deinem Gedächtnis Jesum Christum" anschloß, vor allem diese, ein strahlend frisches Werk, in einer ganz herrlichen Aufführung. In der ersten Kantate war doch wohl die ergreifendste zweite Strophe „Dem Tod" (einige unsrer Leser erinnern sich vielleicht noch der ausführlichen Untersuchung, die über diese Kantate und gerade diese Strophe vor einigen Jahren gegeben worden ist) etwas zu schnell, wie diese Strophe es auf sich zu haben scheint. Deutschland sieht nun einem in dieser Beziehung doch ganz einzigartigen Kirchenjahr entgegen. Unsere mithörenden Leser seien auch, so sie nicht im Besitze der Texte sein sollten, noch angelegentlichst auf die von R. Wustmann vorzüglich herausgegebenen Bachschen Kantatentexte (Breitkopf und Härtel) hingewiesen, wenn sie es nicht vorziehen, sich die Klavierauszüge anzuschaffen. Einem Bach darf man sich nur gewappneten Geistes nahen.

A. H.

LEIPZIG. Motette in der Thomaskirche.

Donnerstag, 2. April. Max Reger: „Kyrie eleison" aus der Orgelmesse op. 59 (vorgetr. v. G. Ramin). — M. Reger: Choralkantate „O Haupt voll Blut und Wunden".

Sonnabend, 4. April. Nicolaus Bruhns: Präludium und Fuge G-dur (vorgetr. von Hans Heintze). — Philippus Dulichius: „Christus humiliavir semet" f. 8st. Ch. — Johann Michael Bach: „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt", Mot. f. 5st. Ch. — Joh. Seb. Bach: „Auf Ostern" f. 4st. Chor.

Freitag, 10. April. Günther Ramin: Fantasie e-moll (vorgetr. v. Gerhard Bochmann). — Joh. Eccard: „Christ ist erstanden" f. 5st. Chor. — Joh. Stobäus: „Aufs Osterfest". — Jacobus Gallus: In deiner Auferstehung „Halleluja" f. 2 Ch. — Melchior Vulpius: „Osterlied" f. 2 Ch.

Freitag, 17. April. Nicolaus Bruhns: Choralvariation über „Nun kommt der Heiden Heiland" (vorgetr. v. N. O. Raastedt). — Francesco Durante: „Misericordias Domini", Mot. f. 2 Ch. — Palestrina: Kyrie und Gloria aus der Messe „Assumpta est Maria".

Freitag, 24. April. J. S. Bach: Fantasia G-dur (vorgetr. v. G. Ramin). — H. Schütz: Festgesang f. 2 Ch. — Palestrina: 3 Sätze aus der Missa „Assumpta est Maria".

DRESDEN. Vesper in der Kreuzkirche.

Sonnabend, 7. März. William Dayas: Sonate in c-moll. — Kurt Thomas: Markuspassion.

Sonnabend, 14. März. Kurt Thomas: Markuspassion.

Sonnabend, 21. März. Joh. Kuhnau: „Tristis est anima mea". — J. S. Bach: Phantasie und Fuge g-moll f. Org. — J. S. Bach: „Jesu meine Freude", Mot. f. 5st. Ch.

Sonnabend, 28. März. Hanns Kötzschke: Zwei Choralbearbeitungen: „O du Liebe meiner Liebe". — Richard Schiffner: Passionskanon „Herzliebster Jesu". — Siegfried Kuhn: „Crucifixus" f. 6st. Ch. — Felix Draeseke: „O bone Jesu". — A. Bruckner: „Christus factus est."

Sonnabend, 4. April. Samuel Scheidt: „Wir glauben all an einen Gott", Choralbearbeitung. — H. Schütz: Osterdialog f. 8st. Ch. — Jakobus Gallus „In deiner Auferstehung" f. 2 Ch. — H. Schütz: „Ostergesang" für 2 Chöre.

Sonnabend, 18. April. Otto Olsson: Credo Symphoniacum op. 50, 1. Satz. — Joseph Haas: Aus „Eine deutsche Singmesse". — Arnold Mendelssohn: „Der Adler fliegt hoch" und „Heilig" aus der deutschen Messe f. 8st. gem. Ch.

Sonnabend, 25. April. Otto Olsson: Credo Symphoniacum, Satz 1—2. — Jos. Haas: „Eine deutsche Singmesse" f. gem. Ch.

AACHEN. Eine Rückschau auf die erste Hälfte des diesjährigen Konzertwinters läßt den Blick auf manchen Höhepunkten verweilen, von denen im Folgenden erfreulicherweise in der Hauptsache zu berichten sein wird. Was die Zahl der Konzerte, die Vielheit ihrer Veranstalter und Programme angeht, ist gegenüber noch dem letzten Jahre ein auffallender Rückgang zu bemerken; Geldknappheit in den Vereinskassen und ein anscheinend auf den Nullpunkt gesunkenes Vertrauen zum zahlenden Publikum haben es fertig gebracht, daß bisher nur einige wenige Konzerte stattfanden, die einer kritischen Würdigung wert waren. Unter ihnen ragten diejenigen des Domchores und des Lehrer- und Lehrerinnen-Gesangvereines unstreitig hervor. Der Domchor wartete am 20. X. mit einer „Generalprobe für die in Frankfurt a. M. gelegentlich der 1. Internationalen Kirchenmusikwoche aufzuführenden Hauptwerke" auf. Namen und Werke bekannter und unbekannter alter und neuer Tonsetzer von Palestrina, Senfl und Lassus an bis auf Rüdinger, Kraft und van Nuffel füllten die fast zu reiche Vortragsfolge. Und unter der erdrückenden Menge des Stoffes, offenbar nicht zum wenigsten auch infolge der anstrengenden Vorbereitungsarbeit, litten manche Chöre in Bezug auf Klangschönheit und -reinheit. In Frankfurt und in den anderen Städten, die unser Domchor im Anschluß an die Kirchenmusikwoche besuchte, scheinen jedoch die Zeichen der Ermüdung überwunden gewesen zu sein, da die Berichte von dorther allgemein gut lauteten. Bei dieser Gelegenheit ein Wort über den Leiter des Domchores, den rührigen, geistig regsamen und grundmusikalischen Kapellmeister Br. Theodor Rehmann anzubringen, dürfte gerade bei seiner Bescheidenheit am Platze sein. Es ist mir immer wieder eine Freude zu erleben, wie Rehmann seinen — zahlenmäßig nicht einmal großen und dem Materiale nach nicht immer bequemen — Chor „im Zuge" hat und mit welcher Frische er auch an Neues und Neuestes aus dem Bereiche der Kirchenmusik herangeht oder verkanntes Älteres wieder hervorholt. So hat z. B. Joseph Viktor von Wöß, der greise, österreichische Meister, hier eine wahre Pflegestätte gefunden, und demnächst sollen vergessene Schätze aus Cherubinis Kirchenwerken wieder gehoben werden. Außerdem liegt Rehmann scheint's sehr am Herzen, die Beziehungen zum befreundeten Flamentum gerade hier an der Grenze lebendig zu erhalten. Namen wie van Nuffel und Meulemans zeugen dafür. — Das 1. Winterkonzert des Aachener Lehrer- und Lehrerinnen-Gesangvereins (im Rahmen einer Schulmusiktagung) mit dem Titel: „Heitere Musik aus vier Jahrhunderten" konnte ich leider nicht hören. Doch wenn ich mir die Abwickelung desselben Programms seitens eines auswärtigen Lehrerchores, aber unter dem nämlichen Dirigenten (Willi Weinberg) vergegenwärtige und dazu die Kritiken in der Ortspresse halte, dann verdient jenes Konzert die Herausstellung, die ihm durch die Einreihung in diesen Bericht zuteil wird, in vollem Maße.

Im übrigen kommen für uns nur noch die Städtischen Konzerte, sämtlich Prof. Dr. Peter Raabes Leitung unterstehend, in Betracht. In acht von den zehn Konzerten der „großen" Reihe wird, wie eine Bemerkung auf dem Vorprogramm besagt, „die Entwicklung der Symphonie von ihren Anfängen bis zu Gustav Mahler dargelegt". Daß bei einer solchen Richtschnur die Auswahl nicht leicht gewesen sein mag, da einesteils weniger Bekanntes gebracht und andernteils um Allbekanntestes nicht herumgegangen werden sollte, bezw. durfte, kann man Prof. Raabe nachfühlen. Eine zweite und dritte andere Werkfolge aufzustellen, die den nämlichen Grundgedanken ausgeführt hätte, wäre nicht schwer gewesen; da aber immer nur eine einzige gespielt werden kann, ist irgendwelche Kritik an der schließlich gewählten ebenso billig wie überflüssig. Bemerkenswert erscheint mir jedoch, daß es sich nicht um die Geschichte der Symphonie im engeren Sinne handelt, sondern daß Prof. Raabe den Begriff „Symphonie" zu demjenigen der symphonischen Form überhaupt erweitert hat und deshalb neben „reine" Symphonien auch Konzerte, Chorwerke usw. stellt. Den Anfang machte ein Orchestertrio in C-Dur von Johann Stamitz (Werk 1), dessen Cembalopart (von Adele Kroeber-Walch, Düsseldorf, gespielt) wegen der zu massigen Streicherbesetzung leider kaum zur Geltung kam. Zwischen Josef Haydns 12. Symphonie B-Dur und Mozarts „Jupiter"-Symphonie spielte die junge Christia Kolessa (Köln) Haydns schwieriges D-Dur-Cellokonzert. Eine selbstverständlich noch nicht ganz schulefreie, aber eine unbedingt anerkennenswerte Leistung der sympathischen Künstlerin. — Höchste Bewunderung verdiente Elly Neys geradezu klassisch ausgewogene Wiedergabe von Beethovens Es-Dur-Klavierkonzert. So in jeder Hinsicht beherrscht hatte ich die Künstlerin noch nicht gehört. Heida Hermanns (Wiesbaden), die Solistin des dritten Konzertes, wurden ihren Aufgaben (Mendelssohn: Capriccio, Liszt: Ungarische Phantasie) vollauf gerecht, konnte aber weder die Tiefe

der Ney, noch den Glanz, die Wucht und den Schwung Sigfried Grundeis' (München) erreichen, der aus Liszts Es-Dur-Klavierkonzert nicht nur ein Tasten-, sondern auch ein Klangwunder erschuf. Doch ich bin voraufgeeilt: Beethovens Neunte, Schuberts Unvollendete und Schumanns C-Dur-, Berlioz' Fantastische Symphonie und vier Vorspiele Wagners (Rienzi, Lohengrin, Tristan, Meistersinger) waren die Gipfelpunkte (am ergreifendsten die Unvollendete und die Fantastische), über die es zu einem reinen Liszt-Abend ging. Das Programm war „das gleiche wie das des Konzertes vom 6. Dezember 1855 in Berlin, in dem Liszt der großen Öffentlichkeit zum ersten Male die Form der symphonischen Dichtung vorführte". Les Préludes und Tasso für Orchester, Ave Maria für gem. Chor und Orgel, der 13. Psalm für Tenorsolo, Chor, Orgel und Orchester und das bereits erwähnte Klavierkonzert bildeten seinen Inhalt und — rechtfertigten zugleich die Veranstaltung eines besonderen Lisztkonzertes. Der Städtische Gesangverein hatte sich schon im Chorfinale der Neunten in gutem Lichte gezeigt, tat es aber beim Ave Maria und 13. Psalm noch entschieden mehr, also daß dieses Konzert nächst dem Beethovenschen die bisher stärksten Erlebnisse vermittelte.

In den — sogenannten, muß man schon sagen — „Volkssymphoniekonzerten" gab es ebenfalls Erlesenes: u. a. Beethovens „Pastorale", zwei Brucknersche Symphonien (die 3. und 6.), Regers Ballettsuite op. 130, und eine ganze Seltenheit: eine Ouvertüre des „alten, großen" Joh. Jos. Fux, ein Es-Dur-Klavierkonzert seines Schülers, des Hofpianisten der Kaiserin Maria Theresia G. Chr. Wagenseil und ein c-moll-Klavierkonzert Phil. Em. Bach's! Was jene Meister alles „konnten", glänzend konnten, ließen ein Fux und Wagenseil in schönster Weise hören. Und wie fast selbstverständlich es war, daß Beethoven an Ph. E. Bach anknüpfte, bewies dessen sehr persönliches c-moll-Konzert. Irmgard Grippain-Gorges (Hamburg) setzte sich für beide Konzerte mit größtem Gelingen ein.

Die Hauptlast der Ausführung aller Konzerte lag natürlich auf dem Städtischen Orchester, das durch den Theaterdienst sowieso schon stark in Anspruch genommen und außerdem — wir bauen ja jetzt allerorten so erfolgreich und nützlich „in Kultur" ab! — in seinem Bestande geschmälert ist. Seine Gesamtleistung darf getrost als hochwertig bezeichnet werden, wenngleich nicht unvermerkt bleiben darf, daß es hier und da scheint's, an ausgiebigeren Proben gemangelt hatte. Und dann: für die „Gewalt"stellen in Bruckners Symphonien ist entweder unser schöner Saal zu klein, oder aber — das Blech zu vordringlich. Da die geplante Saalerweiterung vorerst keine Aussicht auf Verwirklichung hat, wird Prof. Raabe nichts anderes übrig bleiben, als die Blechbläsergruppe harmonisch in das Ganze des Orchester-Klangganzen einzuordnen, damit dem Hörer der ästhetische Genuß (z. B. an vielem in der Dritten) nicht verdorben wird und die Absicht Bruckners bzw. des Klanges seiner Werke verhältnismäßig echt hervortritt. Daß Prof. Raabe Bruckner in seltenem Maße pflegt und uns mit ihm im Laufe von 10 Jahren geradezu vertraut gemacht hat, bleibt dessenungeachtet ein unbestreitbares und von jedermann dankbar anerkanntes Sonderverdienst dieses geistvollen und gewandten Orchesterführers. Reinhold Zimmermann.

BAMBERG. Wenn man das Konzertleben der vergangenen Wochen überblickt, so gewinnt man die Überzeugung, daß das Publikum unter dem zunehmenden Druck der so oft beklagten wirtschaftlichen Not nach seelischem Ausgleich in den edleren kulturellen Genüssen, die das geistige Leben zu bieten vermag, immer mehr verlangt. Wenigstens kann man das zahlenmäßig aus der immer mehr zunehmenden Füllung der Konzert- und Vortragssäle und des Theaters folgern. Anreiz bot hiezu in Bamberg zunächst das 5. Musikvereinskonzert, bei welchem das Dresdner Streichquartett, der Herren Gustav Fritsche, Fritz Schneider, Hans Ripshahn und Alex Kropholler mit einem von Dittersdorf etwas sprunghaft zu Paul Graener führenden Programm, das dann mit Max Regers herrlichem Es-dur-Quartett seinen künstlerischen Höhepunkt erreichte, vollauf die Erwartungen erfüllte, die man in dieses sicherlich zu den führenden Quartettvereinigungen Deutschlands zählende Ensemble gesetzt hatte. Die Freunde der Kammermusik kamen auch mit einem Konzert des berühmten Budapester Cellisten Arnold Földesy voll auf ihre Rechnung, der am klangvollen Neupertflügel bestens von Otto Graef-München unterstützt wurde. Mehr als mit den einem billigen Virtuosentum verpflichteten Variationen „I Nottambuli" von Castelnuovo-Tedesko erfreuten die beiden Künstler mit alter gediegener Musik von Tartini, Veracini und Händel. Besonders aber war es die Wiedergabe der Bachschen G-dur-Suite für Cello, die sich durch majestätische Größe, klaren Aufbau und tiefste Verinnerlichung auszeichnete. Ein Schülervortragsabend der Klassen des Bamberger Violinpädagogen Ernst Schürer gab ein erfreuliches Bild von den Möglichkeiten musikalischer Jugenderziehung in der Provinz. Besondere Bedeutung

aber gewann der Abend durch die Darbietung zweier Uraufführungen Bamberger Komponisten. In einem „Andante" für Violinchor (40 Spieler), Solovioline und Klavier von Max Schmidtkonz geht die Entwicklung dieses Komponisten, der selbst am Flügel saß, weiter in voller Konsequenz der bereits in seiner Violinsonate in a-moll eingeschlagenen herben Linie. An Stelle eines bislang stark sinnenhaften Klangzaubers tritt nunmehr die vornehme Geistigkeit einer straffen, herben, auf das Wesentliche sich beschränkenden, oft fast abstrakt anmutenden Diktion. Die streng im vorklassischen Stil gehaltene Streichorchester-Suite des einheimischen Pianisten Karl Leonhardt, bestens dargeboten von 60 Streichern, bringt alte, fast vergessene Formen zur Geltung und gliedert sich in 5 Sätze: 1. Padhiana, 2. Gaglirka, 3. Courante, 4. Allemande, 5. Tripler und atmet in jedem Takt den klangfrohen Geist eines „Banchetto musicale", sich in gleicher Weise durch stilistische Einheitlichkeit und imponierende Klangfülle auszeichnend.

Unsere Oper arbeitete wieder recht wacker. Unter der musikalischen Leitung von Paul Heller und der Spielleitung von Erich Matthias kam eine Aufführung des Verdischen „Maskenball" heraus, deren gutes Niveau vor allem Harry Schürmann (Richard), Herm. Nothnagel (René) und Marla Vonderlin (Wahrsagerin) zu danken ist. Diese Leistung wurde noch überboten durch eine Festaufführung der hier seit drei Jahrzehnten nicht mehr gegebenen „Verkauften Braut" von Smetana, in welcher der volkstümliche, erlösende Lustspielton ausgezeichnet getroffen wurde durch die geradezu brillante Wiedergabe des „Kezal" durch Erich Matthias, dem sich Margareta Ebermaier (Maria), Hermann Otto (Wenzel), Hermann Scheibe (Hans) bestens zugesellten. Den Kindern Bambergs wurde mit den beiden Einaktern „Das Streichholzmädel" von August Enna und „Die Nürnberger Puppe" unter der Leitung von Karlhanns Appel eine gediegene musikalische Weihnachtsfreude beschert, die freilich, wenigstens an die Kleinkinder bezüglich ihrer Aufnahmefähigkeit Anforderungen stellte, denen das folgende „Schneewittchenspiel" der Liliputanertruppe besser gerecht wurde.

Unter den vokalen Darbietungen sei noch eines Chorkonzertes des Obermaingaues gedacht, bei dem die in der Gruppe II vereinigten örtlichen Gesangvereine unter der Leitung Georg Keßtlers ein gutgewähltes zweiteiliges Programm unter den Gesichtspunkten „Meeresrauschen" und „Dorfidyll" wirksam zur Durchführung brachten.

Auf kirchenmusikalischem Gebiete machte der Domchor unter Dr. Kleies Leitung mit der neuesten Messe von Otto Jochum bekannt, die mir dem kirchlichen Geiste mehr verwandt scheint als die asketisch, pessimistische Schreibart Kromolickis in seiner kurz vorher gehörten quartenreichen Messe in E. Zwei Messen einheimischer Komponisten Heinrich Hild und Hans Keßtler wurden an den Weihnachtsfeiertagen in hiesigen Kirchen zur Uraufführung gebracht, die von der örtlichen Kritik gut besprochen wurden. Georg Aumüller brachte bei der 51. Motette in der Stephanskirche unter der Mitwirkung von Max Schmidtkonz (Orgel), Georg Bauer (Violine) und Helene Stumpf (Sopran) Werke von Bach, Herzog, Widor, Corelli und Reger bestens zum Vortrag. F. B.

BRAUNSCHWEIG. Trotz der Zeit schwerer Not oder vielmehr der Not schwerer Zeit hält sich das öffentliche Musikleben auf der bisherigen künstlerischen Höhe; dies ist auf musikdramatischem Gebiete um so bemerkenswerter, als Staat und Stadt den Zuschuß für das Landestheater, namentlich den Etat des Personals wiederum arg beschnitten, vom Intendanten Dr. Thur Himmighoffen jedoch die gleichen Leistungen verlangten. Dieser führte das schwankende, gefährdete Schiff durch Wirbel, Sturm und Wogendrang in den sicheren Hafen. Lange praktische Erfahrung und innigste Vertrautheit mit dem Bühnenbetrieb, Scharfblick, Menschenkenntnis und Organisationstalent, die Kunst das als richtig Erkannte möglichst billig in die Tat umzusetzen, Scharfblick, Wissen und Zähigkeit einer starken Persönlichkeit vollbrachten das scheinbare Wunder. Aus Gründen der Sparsamkeit verpflichtete er die nötigen neuen Kräfte ohne die üblichen Gastspiele auf eigene Verantwortung und hatte dabei eine durchweg glückliche Hand. Die Kapellmeister Alfred Kuntzsch und Willi Czernik, die jugendlich dramatische Sängerin Marlene Müller, der lyrische Tenor Valentin Haller und der Bariton Moritz Harlan vereinigten sich rasch mit dem bewährten Stamme, ihr feuriges Ungestüm durch sachliche Ruhe mildernd. Die früher bevorzugten modernen Werke und Uraufführungen unbedeutender Eintagsfliegen wurden durch aufgefrischte, wertvolle, ältere Opern, die dem Geschmack des Publikums entsprechen, ersetzt.

Die Spielzeit begann am 21. August mit „Rienzi", dem glanzvollen Schlußstein der vorigjährigen, vielversprechenden „Manon Lescaut", „Cosi fan tutte", „Luise Miller", „Simone Boccanegra", „Tannhäuser" in Pariser Besetzung und bildeten Höhepunkte im bisherigen Verlauf. Aus praktischen Rücksichten erschienen auch einige wilde Sprößlinge der leichtgeschürzten Muse im Spiel-

plan. „Das Land des Lächelns“ konnte ſogar die 25. Wiederholung feiern; auch „Viktoria und ihr Huſar“ erfreut ſich einer gleich günſtigen Aufnahme, denn der Intendant als Spielleiter, von W. Czernik am Dirigentenpulte wirkſam unterſtützt, geſtaltete das Werk zu einem ſehenswerten Ausſtattungsſtück. Die jugendlichen Darſteller boten ein Stück wirklichen Lebens, die Ballettmeiſterin Heddy Ruthke benutzte die gebotene Gelegenheit zu farbenfrohen, charakteriſtiſchen Tanzeinlagen und Hans Fitzner lieferte phantaſtiſche Bühnenbilder. Die Weihnachtszeit feierte das Landestheater durch „Hänſel und Gretel“ und die Uraufführung des mit Märchenelementen durchſetzten Stückes „Doortje und die Heidefee“ unſers einheimiſchen Dichters Ernſt Bergfeld mit der Muſik von Chordirektor Rudolf Hartung, der, ohne kitſchig und kindiſch zu werden, durch Lieder, Inſtrumentalſätze, Duos und Melodramen die dem kindlichen Anſchauungskreiſe angepaßte Handlung und Stimmung glücklich traf, aber auch die höheren Anſprüche der Erwachſenen befriedigte. Ein großer Teil des ſtürmiſchen Erfolgs gebührt dem Opernoberſpielleiter Benno Noeldechen, der ſich auch auf dem ungewohnten Gebiete als erfahrener Fachmann bewährte. Das ſinnige Stück wird ſich jedenfalls viele Bühnen erobern, beſonders niederſächſiſcher Städte, deren Bewohner den Zauber ſonniger Heidelandſchaften kennen und lieben. Die Einrichtung „Deutſcher Muſikabende“ in den Kammerſpielen des Schloſſes war ein glücklicher Gedanke des Intendanten; in kleinem Rahmen bietet er Kammermuſik, Geſänge, Deklamation, Tanz. Mozart leitete die Neuerung vielverſprechend ein, als nächſter Meiſter folgt Haydn.

Die Abonnementskonzerte unter Generalmuſikdirektor Klaus Nettſtraeter wurden von 6 auf 8 erhöht und nur erſtklaſſige Soliſten als Gäſte verpflichtet, ihre Leiſtungen durch ältere und moderne Inſtrumentalwerke von der Landestheaterkapelle eingerahmt. Piatigorsky (Cello-Konzert von Boccherini) eröffnete hoffnungsvoll die ſtolze Reihe, am zweiten Abend wurde ein neues Violinkonzert unſers talentvollen Kapellmeiſters Willi Czernik aus der Taufe gehoben, das von hier aus jedenfalls einen Triumphzug antreten wird; denn es wurde inzwiſchen ſchon von Berlin, Frankfurt a. M., Hamburg uſw. angenommen. W. Hanke-Berlin war der denkbar beſte Taufpate. Nach der einwandfreien Wiedergabe der Symphonien (Nr. 7) von Beethoven, Nr. 4 von Brahms und von Schubert (C-dur) feierte der Dirigent mit ſeiner Künſtlerſchar ſtürmiſche Triumphe.

Die Fremdenvorſtellungen hatten ſolchen Erfolg, daß die Zahl verdoppelt wurde und trotzdem nicht alle Wünſche befriedigt werden konnten. Aus naheliegenden Gründen leitete die Reichsbahndirektion Kaſſel die Extrazüge von der Weſergegend nach Heſſens Hauptſtadt, ein Verſuch mit dem Ziel Braunſchweig glückte aber ſo, daß weitere folgen ſollen und dadurch ein gut Stück Hinterland erworben wurde. Dadurch wächſt Arbeitsluſt und Unternehmungsgeiſt, von unſerm Intendanten aber gilt Napoleons Wort: „C'est le succès qui fait l'homme.“ Ernſt Stier.

CHEMNITZ. Oper. Die Chemnitzer Oper hat ein neues Geſicht bekommen. Am Ende der vorigen Spielzeit verabſchiedeten ſich nach 20jähriger erfolgreicher Tätigkeit Generalintendant Tauber und mit ihm ein großer Teil der Opernkräfte. Der neue Herr, Intendant Hans Hartmann aus Hagen, trat ſein Amt unter ungünſtigen Begleitumſtänden an: der erſte Opernkapellmeiſter Dr. Wolf und eine erſte Sängerin ſtarben gerade bei Beginn der Spielzeit; dazu der Oberſpielleiter monatelang ſchwer krank, von der Stadt Sparmaßnahmen vorgeſchrieben und ſchließlich die wirtſchaftliche Kriſe — wieviel leichter hatte es ſein Vorgänger zwanzig Jahre früher gehabt! Trotz aller Schwierigkeiten wehte ein friſcher Zug durch unſer Theaterleben, und der Unternehmungsgeiſt des neuen Mannes zeigte ſich in manchen Neueinſtudierungen und Neuinſzenierungen, bei denen es ohne gewagte Verſuche nicht abging. Ein neues Gewand bekam der „Roſenkavalier“, mit dem die Spielzeit feſtlich eröffnet wurde. Manche glückliche Löſung ſah man in Verdis „Falſtaff“, den Hartmann bzw. der Gaſt-Spielleiter Meyer-Walden im Stil einer Commedia dell'arte gar humorvoll inſzenierte. Eine weitere Bereicherung des Spielplans bedeutete Glucks „Iphigenie auf Tauris“, die Hartmann aus dem Geiſte der Muſik heraus ſehr eindrucksvoll geſtaltete. Wenig glücklich war jedoch der Verſuch, die neue Sachlichkeit in der „Walküre“ und im „Siegfried“ anzuwenden; bei einem bühnenbildneriſchen Wettſtreit mit dem geborenen Theatermann Wagner wird der moderne Regieführer ſtets den kürzeren ziehen. Von der Freiheit, die dagegen „Hoffmanns Erzählungen“ und der „Troubadour“ dem Inſzenator laſſen, wurde reichlich und mit Glück Gebrauch gemacht; Offenbachs Meiſterwerk konnte man in dieſer Aufmachung als „Phantaſieſtücke in Callots Manier“ bezeichnen. Trotz aller dieſer Bemühungen Qualitätsarbeit zu liefern, blieben viele Kreiſe der Oper fern und wuchs das Defizit beängſtigend; nur die Operetten „Der Zarewitſch“ und „Viktoria und ihr Huſar“ ſchufen bezeichnenderweiſe volle Häuſer. Wenn wir auch nicht die einzelnen, zum Teil recht tüchtigen Opern-

kräfte aufzählen wollen, so seien doch wenigstens die musikalischen Leiter: GMD. Malata, erster Kapellmeister Martin Egelkraut und der junge begabte Fritz Kitzinger mit warmer Anerkennung genannt.

Konzerte. Der Tod des Kapellmeisters Dr. Wolf hatte zur Folge, daß im Konzertleben eine einheitliche Leitung fehlte. So fanden die Symphoniekonzerte der städtischen Kapelle unter sieben verschiedenen Dirigenten statt, von denen sechs auswärtige waren. Im Rahmen der Opernhauskonzerte stellte sich der Münchner Staatskapellmeister Karl Elmendorff als tiefschürfender Beethoveninterpret vor; auch Alma Moodie geigte Beethovens Violinkonzert mit tiefem seelischen Erfassen. Ebendort schenkte uns Bruno Walters fein ziselierende Kunst einen köstlichen Abend mit der Überschrift „Deutsche Tänze aus zwei Jahrhunderten". Alfons Dressel (Nürnberg) erwies sich vor Strawinskys „Sacre du printemps" als erprobter Pultvirtuose, wo es galt, raffinierte Orchestertechnik und verzwickteste Rhythmik wiederzugeben; doch versagte er vor der Innerlichkeit eines Brahms. Die weiteren Gastdirigenten, Günther Ramin, Dr. Szendrei und Heinrich Laber offenbarten sich als geborene Stabführer und Orchesterpädagogen und als einfühlsame Ausdeuter klassischer und moderner Musik; den tiefsten Eindruck hinterließ wohl der Geraer Hofkapellmeister Laber, der mit seiner hochentwickelten Musikerintelligenz Herzenswärme vereint. Als Solisten hörten wir in diesen Konzerten die Pianisten Hans Beltz und Eduard Erdmann, diesen mit seinem eigenen, jenen mit einem Rachmaninow-Konzert, sowie die Geiger Bronislaw Hubermann und Florizel von Reuter (D-dur-Konzerte von Tschaikowsky und Brahms).

Gastkonzerte gab auch die Dresdner Philharmonie unter GMD. Karl Schuricht, der sich mit Symphonien von Mahler (der „Tragischen"), Beethoven und Brahms wieder als Dirigent großen Formates auswies. Einen gelungenen Brahms-Abend verdanken wir noch dem Sinfonieorchesterverein (K. M. Werner), in dem Max Pauer mit dem B-dur-Konzert packte. Das bedeutendste Chorereignis war die Aufführung von Berlioz' Totenmesse durch den Lehrergesangverein unter KM. Seebohm — eine wirkliche Tat! An Intensität des Eindrucks kam ihr die Aufführung von Bruckners e-moll-Messe und Mayerhoffs „Gesang der Toten" durch den wundervoll diszipliniertenJakobikirchenchor unter Prof. Mayerhoff gleich. Eine kirchenmusikalische Neuheit lernten wir in dem von lyrischer Wärme erfüllten Chorwerk Paul Geilsdorfs „Der verlorene Sohn" kennen. E. P.

ERFURT. Den Einfluß des neuen Intendanten Dr. Paul Legband auf den Opernbetrieb darf man in dieser seiner ersten Spielzeit nicht zu hoch veranschlagen. Denn Legband übernahm von seinem Vorgänger nicht nur die alten Opernkräfte, sondern auch den fertigen Spielplan. So weiß man bei Fehlschlägen oder Erfolgen nie recht, wen man mit den Ergebnissen belasten soll. Erst das kommende Jahr wird uns das Gesicht des neuen Mannes zeigen. Zunächst traf Legband ein vollständig abgespieltes Repertoire an. Denn die beiden zuletzt herausgebrachten Neuheiten, Braunfels' „Don Gil von den grünen Hosen" und Honeggers „Judith" versagten vor den Wünschen des Publikums, so daß man mehrere Wochen lang Operetten geben mußte, um überhaupt etwas spielen zu können. Erst allmählich erholte sich der Opernbetrieb von dieser falschen Spielplanpolitik. Von den später gebrachten neuen Sachen fand Debussys feinsinnige Märchenoper „Pelleas und Melisande" nur ein halbwilliges Publikum. Glucks „Orpheus und Eurydike" versagte, weil die Einstudierung schwach war. Man begriff ohne weiteres, daß Gluck mit mittelmäßigen Aufführungen nicht gedient ist. Ein böser Reinfall war Darius Milhauds „Armer Matrose". Diese den Abend nur halb füllende blutrünstige Moritat zog den übermütigen Ulk Kreneks: „Schwergewicht" in die eigene Pleite mit hinein. An sehr wirkungsvollen und sorgfältig vorbereiteten Einstudierungen von Méhuls „Joseph in Ägypten" und Verdis „Simone Boccanegra" konnte man aufrichtige Freude empfinden.

An der „Humboldtschule" hat nun auch der von den Behörden wohlgehegte Brecht-Weill'sche „Jasager" seinen Einzug gehalten. Daß ein atonales Experimentierstück mit so offensichtlich bildungs- und erziehungsfeindlicher Tendenz ausgerechnet von Schulen geboten wird, verdient als Zeichen der Zeit festgehalten zu werden. Denn ehrgeizige Musiklehrer werden vermutlich auch an anderen Orten mit dem Bekenntnis zu dieser Schuloper ihre durchaus zeitgemäße „Richtung" ad oculus ministerii demonstrieren.

Von den Abenden der Konzertvereinigung sind die Aufführungen von Pfitzners neuestem Werk, der gedankentiefen, schönen Chorphantasie „Das dunkle Reich" und von Händels „Acis und Galathea" besonderer Erwähnung wert. In der Telemannschen „Inokantate", die in kurzem Abstande hintereinander von Cläre von Conta und Lotte Leonard gesungen wurde, hörte man eine wertvolle dramatische Solokantate, einen Leckerbissen für jeden Musikfreund, der sehr wohl die Ausgrabung verdient. Der „Erfur-

ter Männergesangverein" (Dirigent Prof. W. Rinkens) feierte sein 40jähriges Bestehen durch ein eindrucksvolles Konzert, bei dem GMD. Franz Jung Busonis glänzendes „Klavierkonzert mit Schlußchor für Männerstimmen" spielte. Der bei dieser Gelegenheit gehörte Liederzyklus „Die Jahreszeiten" von Rich. Strauß gehört zu den großen Werken der Männerchorliteratur. Dem „Dr. Engelbrechtschen Madrigalchor" verdanken wir wieder eine Reihe wertvoller Abendmotetten.

Mehrere Solistenabende brachten wechselnde Eindrücke, u. a. der Trio-Abend Walter Hansmann, August Link und Hans Kracht, Horst Gebhardi als geschmackvoller und technisch absolut zuverlässiger Klavierspieler, Heinr. Berg mit Klaviervorträgen von Liszt, Grieg, Beethoven, die stimmlich und musikalisch hochbegabte Altistin Raymann-Stein (Eisenach), der als Opern- und Konzertsänger gleich bedeutende Bruno Laaß (Bariton) und Ossian Frumerie (Baß). Das „Klinglerquartett" füllt durch regelmäßige Aufführungen wertvoller Kammermusikwerke aus klassischer und neuer Zeit eine Lücke in unserem Konzertleben aus, die um so fühlbarer ist, als im letzten Winter auswärtige Quartettvereinigungen überhaupt nicht mehr nach Erfurt gekommen sind. Dr. Becker.

ESSEN. Mit dem VII. städtischen Orchesterkonzert, auf dem Winifried Christie-Moor mit Beethovens Es-dur-Klavierkonzert einen Bechstein-Moor-Doppelflügel vorführte, begann die Reihe der zahlreichen Musikveranstaltungen des neuen Jahres, von denen die Aufführung der Missa solemnis durch den Essener Musikverein unter Max Fiedler (VIII. Konzert) den stärksten Erfolg hatte. Der nicht zuletzt dem vorzüglichen Solistenquartett: Amalie Merz-Tunner (Sopran), Hilde Ellger (Alt), Louis van Tulder (Tenor) und Prof. Albert Fischer (Baß) zu danken ist. Auch der Magnet des IX. Abends, der Geiger Bronislaw Hubermann, hatte mit Brahms' Violinkonzert einen ungewöhnlich starken Erfolg, während Fiedler mit Bruckners gewaltiger Neunten sein Bestes gab. Ein Sondersinfoniekonzert volkstümlichen Charakters (Beethovens Zweite, Mendelssohns Sommernachtstraum-Musik, Berlioz' Römischer Carneval u. a.) fand vor allem bei der studierenden Jugend großen Anklang. Der jüngst verstorbenen Frau Margarete Krupp zum Gedächtnis wurde Mozarts Trauermusik dem X. städtischen Konzert vorausgeschickt, in dessen Mittelpunkt Dusolina Giannini stand. Diese gefeierte Sängerin zwang mit Puccinis Gebet aus „Tosca" und der Arie der „Butterfly" das ganze Haus zu restloser Bewunderung. Max Fiedler machte am selben Abend die Besucher mit Weinbergers Vorspiel zur Oper „Schwanda, der Dudelsackpfeifer" bekannt, das allgemein gefiel und den Wunsch laut werden ließ, auch einmal das ganze Werk in Essen zu hören.

Das „Collegium musicum" (eine Konzertgemeinschaft der Akademischen Kurse, des Bühnenvolksbundes, des Deutschen Beamtenbundes, der Essener Volksbühne, der Goethe-Gesellschaft, des Kruppschen Bildungsvereins und der Volkshochschule Essen mit der Folkwangschule für Musik, Sprache und Bewegung), setzte sein vor- und diesjähriges Winterprogramm „Kammermusik der Völker" im Großen Börsensaale fort. Alte deutsche Musik auf historischen Instrumenten bot in diesem Rahmen das Harlan-Lukas-Duis-Trio aus Freiburg i. Br.; zwischendurch sang der von Anton Hardörfer neugebildete Essener Kammerchor alte deutsche Chorgesänge geistlicher und weltlicher Art aus dem 16. und 17. Jahrhundert. Ein spanischer Abend mit Instrumentalmusik von Albeniz, de Falla, Mompou und Turina sowie spanischen und katalanischen Volkliedern von de Falla und Manén bildete den Abschluß dieser hochinteressanten Vortragsreihe. Neben den bekannten Leistungen der städtischen Konzertmeister Alexander Kosmann (Geige) und Fritz Bühling (Cello) erfreuten hier die vorzüglichen Darbietungen Heinrich Blasels (Bariton der Essener Oper) und Jo Gromanns (Klavier). Sämtliche Abende des Collegium musicums lieferten hinsichtlich Programmaufstellung wie Ausführung den Beweis zielbewußter künstlerischer Arbeit.

Auf der Saalbau-Orgel gab Professor Fritz Heitmann (Berlin) als dritter in der Reihe berühmter Organisten Proben seines großen Könnens mit bekannteren Werken von Bach und Reger sowie einem Präludium in c-moll von Nikolaus Bruhns. Die Klavierabende sind seltener geworden, dafür aber desto besser besucht. Im Kruppsaal stellte sich Peter Speiser (Zürich) einer auserlesenen, musikverständigen Zuhörerschaft als trefflicher Klavierspieler vor. Im selben Raume spielten Margret Janssen und Karl Ottersbach aus Köln technisch sauber und musikalisch klar gestaltet seltener gehörte Werke für zwei Klaviere von Saint-Saëns, Glazounow, Parenghi und Rachmaninoff und fanden gebührende Anerkennung. Einen Liederabend gab Hans Siewert (Barmen), der bekannte Sprechchorleiter, im Logenhaus unter Mitwirkung von Hans Schubert (Violine) und Ilse Sommer (Klavier).

Die Gesangvereine verfügen größtenteils nicht mehr über die geldlichen Mittel, eigene Konzerte

zu geben. Nur der Kantertsche Madrigalchor, ein erst in jüngerer Zeit ins Leben gerufener, aber bereits auf beachtlicher Höhe stehender Vokalkörper unter Leitung von Viktor Kantert (Essen) trat mit einem wohlgelungenen A-cappella-Konzert vor die Öffentlichkeit, auf dem auch neuere Meister (Hermann Unger und Otto Siegl) zu Wort kamen und Artur Janning mit Kantert zusammen eine Suite von Arensky und ein Andante mit Variationen von Robert Schumann für zwei Klaviere spielte. Würdig reiht sich in die Reihe der großen Konzertereignisse des Winters ein Kinderkonzert unter Felix Oberborbeck sen. ein, der mit 1000 Knaben und Mädchen einen Blütenkranz deutscher Volkslieder zum Vortrag brachte und nachhaltige Eindrücke hinterließ. Den orchestralen Teil dieser Veranstaltung bestritt ein Kammerorchester unter Leitung des Konzertmeisters Willem van Prag. Die Essener Bühnen stehen zurzeit vor schwierigen Aufgaben. Nachdem die Stadtverwaltung die Weiterführung des Essener Schauspielhauses beschlossen hat, muß sich die Oper in der kommenden Spielzeit eine wesentliche Verminderung des Etats gefallen lassen, was zu einschneidenden Umbesetzungen führen wird. Aber wenn auch hier in der letzten Zeit die Operette stärker in den Vordergrund trat („Lustige Witwe", „Adieu, Mimi!" „Zirkusprinzessin"), so zeigten doch die Einakter „Die Geschichte vom Soldaten" von Strawinsky, „Erwartung" von Schönberg und „Achtung, Aufnahme!" von W. Groß unter Leitung von Rudolf Schulz-Dornburg und F. A. Cohen in gleicher Weise den Willen zu ernstem Kunstschaffen wie die Aufführung des „Intermezzos" von Richard Strauß. (Musikalische Leitung: Felix Wolfes; Regie: Wolf Völker.) An kleineren Werken erschien nach langer Zeit wieder Flotows „Fatme" in einer Bearbeitung von Bardi und das Coppelia-Ballett von Leo Délibes, die von Hermann Meißner und F. A. Cohen unter stürmischem Beifall aus der Taufe gehoben wurden.

Musikalisch ein vollkommener Kurt Weill war der Tonfilm der „Dreigroschen-Oper", durch den die Essener Lichtburg erhöhte Zugkraft erhielt.

Dr. Otto Grimmelt.

GERA. Das Konzertleben Geras äußerte sich künstlerich in dieser Spielzeit durch sechs Anrechtskonzerte und einen volkstümlichen Symphonie-Abend des Musikalischen Vereins unter Leitung von Professor Heinrich Laber. Dazu kommen eine sehr intime Mozartfeier im Gobelinsaal des Schlosses Osterstein und einige hochwertige Opern-Aufführungen im Reußischen Theater unter der Leitung von Bruno Vondenhoff. — Trotz eines guten Besuches der Konzerte arbeitete der Musikalische Verein bisher mit einem Defizit, das hoffentlich noch durch die nächsten Darbietungen behoben wird. Ähnlich geht es dem Theater. Durch eine empfindsame Verkürzung der Zuschüsse mußte auf Besetzung verschiedener Fächer (Hochdramatische, Baßbuffo, Heldentenor, Koloratursängerin) verzichtet werden, was eine Aufführung größerer Werke unmöglich machte. Immerhin hat man das künstlerische Niveau zu wahren gewußt. Ob die Oper für die nächste Spielzeit gehalten werden kann (übrigens auch die Reußische Kapelle!), ist sehr fraglich. Zwar hat der Erbprinz Reuß wieder wie im Vorjahre 250 000 RM. als Zuschuß zur Verfügung gestellt. Doch ist die Aufrechterhaltung nach einem vorsichtigen Kostenanschlag der Intendanz nur bei einem Gesamtzuschuß von 550 000 RM. möglich, wenn die bisherige künstlerische Linie eingehalten werden soll. Und Weimar — rechnet Gera nicht zu den Staatstheatern Thüringens: also sehr trübe Aussichten für das Konzertleben des nächsten Jahres! —

Die Reußische Kapelle brachte unter Labers Leitung Werke vom Barock bis zur Moderne. So anläßlich des 300. Todestages von Johann Hermann Schein dessen fünfstimmige Fuge für Streichorchester mit ihrer klaren Themenformung. Dann gab es aus den nächsten Jahrhunderten einen Purcell, einen famosen Joh. Chr. Bach und aus der Klassik: Mozarts Symphonie in D-dur (anläßlich seines 175. Geburtstages!) und Beethovens „Zweite" und „Dritte". Schuberts „Zweite Symphonie" führte erfreulich fort zu Bruckners „Siebenter". Eine reiche Ernte! Aus der Neuzeit kamen zu Gehör: Richard und Siegfried Wagner (Totenehrung für letzteren): Mussorgsky-Ravel („Bilder einer Ausstellung"), Klose, Scheinpflug, Graener („Flöte von Sanssouci") und der Wiener Lobertz mit einer nicht uninteressanten Uraufführung „Der Tod und die Schnitterin", einer sinfonischen Tanzdichtung für großes Orchester: stark im Klangempfinden, farbenreich in der Instrumentierung, aber zu dienend abhängig von der Dichtungsfabel, weshalb es zu keiner klaren Gestaltung kam.

Kammermusikalisch wartete das Gewandhaus-Quartett (Leipzig) mit auserlesenen Gaben von Beethoven, Mozart und Brahms auf. Weniger Kammermusik in der Besetzung als in der Aufmachung war die Mozartfeier auf Schloß Osterstein unter der Leitung von Bruno Vondenhoff. — Eine Tat: die Wiedergabe von Pfitzners Chorphantasie „Das dunkle Reich", wobei außer der Reußischen Kapelle und dem Chor des Musikalischen Vereins Lotte Leonard (Berlin) und Hans Komregg (Gera) als Solisten mitwirkten. Ferner betätigten sich solistisch: Jan Dahmen (Dresden) als ganz reifer Meister der Violine, Grete Pohl (Gera) als Vermittlerin Richard Strauß'scher Lie-

der und Hanns Keyl (Gera) als Regerspieler auf dem Violoncello.

Höhe- und Glanzpunkte der Oper waren die Aufführungen von: Verdis „Falstaff", Puccinis „Manon Lescaut", Beethovens „Fidelio" und Alban Bergs „Wozzek". Karl Heinig.

MÜNCHEN. Das 25jährige Bestehen und Wirken des Bayerischen Volksbildungsverbandes festlich zu begehen, hatte man sich zu einer Jubiläumskonzertveranstaltung außergewöhnlicher Art, zur ersten konzertmäßigen Aufführung von Hermann W. v. Waltershausens Gedicht mit Chören und Orchester „Alkestis", entschlossen. Bisher hatte man das Werk nur im Rundfunk, für den es ursprünglich gedacht und geschrieben, zu hören bekommen. Der Dichterkomponist hat die antike Sage mit ihren ein allgemein menschliches Problem entrollenden Kern- und Grundgedanken in eine edle sprachliche Fassung gebracht, der freilich die Ausmerzung einiger Kraftstellen (etwa bei der Schilderung des zechenden und zotenden Herakles) keinen Abbruch bereiten würden. Der musikalische Ausdruck, der teils den Zwecken musikalischer Illustration und Charakteristik dient, teils jedoch auch zu geschlossenen Orchesterstücken und Chören zusammenströmt, entblüht durchaus der Dichtung, um mit ihr eine unauflösliche Einheit zu bilden. Bedeutend in ihrem Pathos, dem Sagenstoffe gemäß, sind die heroischen Partien gestaltet; sie verleugnen keineswegs den Dramatiker Waltershausen, der sich auch in der großen Schlußsteigerung kundgibt. Dem Tonmalerischen, dem Programmatischen, zu dessen unentwegtesten Vertretern der Komponist zu zählen ist, wird ein breiter Raum gewährt, in dessen tempelartig geweiteten Hallen man die hohe formale Kunst, den Geistreichtum der Instrumentation, die am gegebenen Orte auch vor harmonischen Kühnheiten keineswegs zurückscheut, Bewunderung abzwingt. Eine letzte gefühlsmäßige Überzeugungskraft, die aus der Unmittelbarkeit inspiratorischer Erregung stammt, wohnt der Schöpfung freilich nicht in allen Teilen gleichermaßen inne. Die Aufführung, die unter der persönlichen Leitung des Komponisten stand, erwies die bedeutende Leistungsfähigkeit des wohl disziplinierten Rundfunkorchesters und fand wertvolle Unterstützung vonseiten des Münchener Domchors sowie der edlen Deklamationskunst von Dr. Ludwig Wüllner. — Dem einheimischen Komponisten Gottfried Rüdinger hatte der Münchener Tonkünstlerverein im Nachholen früherer Versäumnisse einen ganzen Abend gewidmet, der freilich aus dem überaus fruchtbaren Schaffen dieses Regerschülers nur einen kleinen, wenn auch nicht unbezeichnenden Ausschnitt bringen konnte. Rüdinger weiß stets da am eindringlichsten zu uns zu sprechen, wo er, ohne sich von der Problematik einfangen zu lassen, dem Einfachen, dem schlicht Ausdrucksmäßigen zuneigt. Hier wachsen ihm thematisch weitgespannte Einfälle zu, blühen jene empfindungsechten und tiefen langsamen Sätze des C-dur-Trios op. 50 und der Elegie für Violine und Orgel op. 77, auf diesem Boden sprießen ferner die schönsten seiner Lieder, Zeugnisse eines posenlos frommen und gotterfüllten Herzens. Dagegen schwankt, uneinheitlich in seiner Haltung, das Saxophontrio op. 75 zwischen Ernst und Travestie einigermaßen unentschieden hin und her.

Die Staatsoper mußte zwar auf die Uraufführung von Pierre Maurices „Tanzlegendchen" vorläufig verzichten, verhalf dafür aber einer anderen Pantomime, dem „Spitzwegmärchen", zur Rampengeburt. Da die Gestalt des Münchener Malerpoeten durchaus keine dramatische ist und sich mit dem besten Willen auch nicht zu einer solchen umformen läßt, ohne des Meisters innerstem Wesen brutale Gewalt anzutun, war es ein glücklicher Einfall des Textdichters Ernst Hohenstatter, den jungen Spitzweg in den Mittelpunkt eines lyrisch-phantastischen Spiels zu stellen, dessen Bewegungselemente Musik und Gebärde sind. Spitzweg wird in drei wirkungsvoll gegeneinander abgesetzten Bildern in den beiden Grundelementen seiner Kunst entwickelt: im Biedermeierlich - Behaglichen sowie im Gespenstig-Grotesken. Hans Grimms Musik paßt sich in ihrer unverkünstelten, von keinem falschen Ehrgeiz verleiteten Haltung dem Stoffe schmiegsam an, beschwört Klänge und Formen, die unverfälscht süddeutsch ansprechen, könnte sich aber leicht von dem durch Richard Strauß'sche Instrumentationskünste angezauberten Orchesterembonpoint entfetten, der manchmal nicht recht zu Spitzweg paßt. Auf dem ersten Akte hatte noch die formende Regiehand des über dieser Aufgabe abberufenen Heinrich Kröller gelegen; fort- und einem freundlichen Erfolge zugeführt hat die Pantomime Willi Godlewski im Verein mit dem sehr umsichtigen Dirigenten Alfred Lieger und dem Ballettkorps der Münchener Staatsoper. Dr. Wilhelm Zentner.

## AUSLAND.

BUENOS AIRES. Der schöne Aufschwung, den das argentinische Musikleben in den letzten Jahren genommen hatte, ist in diesem Jahr ins Stocken geraten; ja, es ist ein offenbarer Rückschlag eingetreten, der uns Deutsche umso schmerzlicher berührt, als er vor allem auf Kosten der deutschen Musik geht. Konnte man in den letz-

ten Jahren annehmen, daß der Vorrang der deutschen Instrumentalmusik im Konzertsaal sichergestellt sei, und daß im Teatro Colón die deutsche Oper ebenbürtig oder zum mindesten hochgeachtet neben der italienischen bestehen werde, so hat dieses Jahr — nicht nur die deutschen Kreise, sondern alle Freunde guter Musik — aufs schmerzlichste enttäuscht. Es bleibt die Hoffnung, daß die Dürftigkeit dieser Saison die das bonarenser Musikleben bestimmenden Instanzen nachdenklich stimmen wird, sodaß wir im neuen Jahre wieder einen Aufschwung erleben. Die feste Erwartung weitester Kreise, daß man neben der üblichen italienischen Operntruppe in diesem Jahre wieder ein deutsches Ensemble engagieren würde, hat sich nicht erfüllt. Berechtigte Hoffnungen auf den Besuch von Bruno Walter und K. Elmendorff haben wir inzwischen begraben müssen, ebenso wie erfolgversprechende Verhandlungen mit der Wiener Staatsoper zum Scheitern gebracht wurden. Ja die Verwirrung und Planlosigkeit der von allerlei dunkeln Unterströmungen abhängigen Leitung des unter städtischer Kontrolle von einem italienischen Impresario gepachteten und betriebenen Operntheaters waren so schlimm, daß man Ende April noch nicht wußte, ob und welche italienische Operntruppe man engagieren sollte, oder ob man in diesem Jahre die Oper überhaupt ausfallen lassen und die so gewonnene Zeit zur Renovierung der veralteten Bühne des Colon benutzen solle. In letzter Minute kam man zu dem Entschluß, ein italienisches Ensemble unter Leitung des Mailänder Kapellmeisters Hector Panizza zu engagieren, und so konnte am 25. Mai, dem argentinischen Nationalfeiertag, die Opernsaison endlich eröffnet werden. Im Programm figurieren die üblichen italienischen Opern. Unter den Sängern ragen Fedor Schaljapin, Tito Schipa und Gabriele Besanzoni hervor. Von deutschen Werken wurde der „Rosenkavalier" aufgeführt, der in italienischer Aufmachung enttäuschte. Noch schlimmer war eine Aufführung der „Götterdämmerung". Die „Walküre", die ursprünglich auch geplant war, hat man, scheints, vom Spielplan wieder abgesetzt; man muß leider sagen: Gott sei Dank!

Nicht viel Besseres läßt sich von den bisherigen Orchesterkonzerten sagen. Im April und Mai veranstaltete das an sich vorzügliche Cólon-Orchester unter Leitung des argentinischen Dirigenten Piaggio eine Reihe populärer Sinfoniekonzerte mit internationalen Programmen. Piaggio ist bei allem guten Willen zu wenig Künstlernatur, um diese Konzerte in die Sphäre der hohen Kunst zu heben. Als zweites Sinfonieorchester besteht seit einigen Jahren die Asociation del Profesorado Orquestal. Auch hier hat man in diesem Jahre keine deutschen Dirigenten engagiert. Alfredo Casella leitete die erste Reihe der Konzerte. Er bevorzugte — neben eigenen Kompositionen — russische Komponisten. Deutsche Musik trat in den Hintergrund. Bemerkenswert an seinen Programmen ist höchstens die Tatsache, daß er, nachdem vor drei Jahren Eugen Szenkar mit einem Bachkonzert den Bann gebrochen hatte, unter dem Beifall des Publikums verhältnismäßig viel alte Musik bot, so u. a. das Vivaldi-Konzert in d-moll und Bachs 1. Brandenburgisches Konzert. — Den zweiten Zyklus leitet der Genfer Meister Ernst Ansermet. Auch er bevorzugt russische und französische Komponisten. Von den wenigen Neuheiten, die er bot, sei das Vorspiel zu Hindemiths Oper „Neues vom Tage" hervorgehoben, das einen zwiespaltigen Eindruck hervorrief. Als neue Faktoren im hiesigen Musikleben traten zwei verschiedene Kammerorchester auf, deren eines sich aus Mitgliedern des Colonorchesters zusammensetzt, das zweite aus Mitgliedern der Profesorado Orquestal.

Unter europäischen Solisten besuchten uns in diesem Jahre bisher der bedeutende Pianist Iso Elison, ferner Brailowsky, der sich jetzt wohl zu den ersten Pianisten der Welt zählen kann und hier Stürme der Begeisterung entfesselte. Auch Walter Rummel hatte großen Erfolg. Der französische Geiger J. Thibaut, dessen Tongebung und Musikauffassung dem hiesigen Publikum sehr „liegt", wurde begeistert gefeiert. Elisabeth Schumann, die große deutsche Liedersängerin, weilt zur Zeit hier und teilt uns von ihrem Reichtum mit. Ihre Erfolge auch beim argentinischen Publikum sind groß, aber doch nicht ganz so triumphal, wie man im Interesse der deutschen Musik gehofft hatte Von den hier wirkenden Künstlern ist an erster Stelle Paula Weber zu nennen, die deutsche Altistin, die seit Jahren unter Einsatz ihrer ganzen Persönlichkeit und ihres großen Könnens hier als Sängerin und Lehrerin Pionierdienste für deutsche Musik und wahre Kunst leistet. Ihr letzter Liederabend, in dem sie die Bratschenlieder von Brahms sowie eine Arie aus der Matthäuspassion (Erbarme dich) zu hiesiger Erstaufführung brachte, war einer der Höhepunkte dieser Saison.

Das Streichquartett der „Wagneriana", das in den vergangenen Jahren uns manchen genußreichen Abend bescherte, hielt sich in diesem Jahr leider etwas zurück. Als wichtigste deutsche Institution muß die „Singakademie" bezeichnet werden, die sich, unter dem Ehrenvor-

sitz des deutschen Gesandten, mit Erfolg für deutsche Chor- und Oratorienmusik einsetzt. Ihr musikalischer Leiter ist der tatkräftige und ehrgeizige Joseph Reuter. Die Singakademie bot in ihrem ersten Konzert eine Aufführung von Schumanns „Paradies und Peri", deren Niveau, wenn man die hiesigen Verhältnisse berücksichtigt, ein hoch achtbares genannt zu werden verdient. Ein Volksliederabend sowie Aufführungen von Haydns „Jahreszeiten" und der As-dur-Messe von Schubert sind für die nächste Zeit geplant. Eine Neugründung von — hoffentlich — größter Tragweite ist vor kurzem vollzogen worden. Die zahlreichen, hier verstreut in Kinos und Cafés spielenden deutschen Orchestermusiker haben sich zu einer Deutschen Orchestervereinigung zusammengeschlossen. Man probt eifrig und hofft, in Kürze das erste Konzert geben zu können. Wenn, wie zu hoffen ist, dieses deutsche Orchester sich erfolgreich durchsetzt, — und die Möglichkeit dazu ist durchaus gegeben —, so wäre damit eine unverrückbare Basis für ein Konzertleben nach deutschem Muster gegeben, und es ist anzunehmen, daß das deutsche Orchester, sobald es seine Existenzberechtigung bewiesen hat, auch von argentinischer Seite aus gefördert wird. Die musikalische Leitung des Orchesters liegt vorläufig in den Händen Alfred Lienemanns, ehem. Konzertmeister im Leipziger Philharmonischen Orchester.

Dr. Wilhelm Lütge, Buenos Aires.

## MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Während der Bayreuther Festspielzeit wird die Nürnberger Städtische Oper — wie auch in früheren Jahren — mit eigenen Kräften Festaufführungen der Richard Wagnerschen „Meistersinger" herausbringen. Als Spieltage der „Meistersinger" sind nunmehr endgültig die in Bayreuth spielfreien Feiertage, d. h. 31. Juli, 7., 14. und 21. August festgesetzt. Außerdem gelangen in Nürnberg während der Bayreuther Festspielzeit Werke von Mozart und Verdi zur Aufführung.

Nach langen Verhandlungen ist es gelungen, die Leiterin der Berliner Wigman - Schule Margarete Wallmann mit ihrer Tanzgruppe für die Salzburger Festspiele zu gewinnen. Unter der musikalischen Leitung Bruno Walters und in der Inszenierung von Karlheinz Martin wird sie in den für 15. und 24. August angesetzten Festaufführungen von Glucks „Orpheus und Eurydike" die Tänze gestalten.

Im Hinblick auf die Feier des 200. Geburtstages Haydns 1932 ist von der Burgenlandischen Regierung in Eisenstadt, wo Haydn viele Jahre als Kapellmeister gewirkt hat, eine Haydn-Stiftung ins Leben gerufen worden, die jetzt ihr Programm veröffentlicht. Zunächst ist beabsichtigt, das Haydn-Wohnhaus in Eisenstadt zu erwerben und es zu einem Museum auszugestalten. Vor diesem Stiftungshaus wird ein Haydn-Denkmal errichtet werden. Musikalische Feiern in Wien werden das Haydn - Jahr Ende März und Anfang April einleiten. Im September wird die offizielle Feier in Eisenstadt stattfinden, wobei auch das Denkmal zur Einweihung gelangen soll.

Das „Kleine Deutsche Regerfest 1931 zu Tübingen" bietet folgendes Programm: Kammermusik-Abend, 6. Juni. Mitwirkende: Prof. Henri Marteau, Prof. Dr. Karl Hasse. Morgenkonzert, 7. Juni. Mitwirkende: Paula Stebel, Prof. Marteau, Prof. Hasse, H. Achenbach, Kammerchor des Musik-Instituts. Violinsonate, Chorlieder, Lieder, Mozart-Variationen für zwei Klaviere. Orgelkonzert. Solist: Fr. Högner (Leipzig).

Bei dem Chopin-Fest der Internationalen Chopin-Gesellschaft hat M. Horszowski im Mai in Majorka die beiden Chopin-Klavierkonzerte mit dem Casals-Orchester gespielt, während Casals die Cello-Sonate und einige von Chopin in Majorka komponierte Solostücke vortrug.

Der endgültige Termin für das 2. Coburger Kammermusikfest ist auf den 6., 7. und 8. Juni festgelegt. Als Konzertsaal dient wieder der so stimmungsvolle frühere Thronsaal in der Ehrenburg. Prof. Havemann - Berlin und Hofkapellmeister Fichtner - Coburg leiten das Musikfest. Moderne Komponisten von Ruf haben Kompositionen eingeschickt, die hier uraufgeführt werden. Als Mitwirkende haben zugesagt: Mia Neusitzer-Thoenissen - Berlin und Amalie Merz - Thunner-München (Gesang), Prof. Kempf (Klavier), Prof. Dreisbach-Stuttgart (Klarinette) sowie das Havemann-Quartett aus Berlin und der Nürnberger Madrigalchor unter Leitung von Otto Doebereiner.

Das neunte Musikfest der Internationalen Musikgesellschaft findet in Oxford und London (England) statt vom 21. bis zum 28. Juli 1931. Die Wahl der auszuführenden Werke ist von der Internationalen Jury getroffen worden, die in Lüttich ernannt wurde und sich aus folgenden Herren zusammensetzt: Alban Berg (Wien), Alfredo Casella (Rom), Désiré Defauw (Brüssel), Gregor Fitelberg (Warschau), Charles Koechlin (Paris). Dr. Adrian Boult (London) hat sich der Jury als technischer Berater zur Verfügung gestellt. Das Programm setzt sich ungefähr wie folgt zusammen: Dienstag, 21. Juli: Ankunft und

Anmeldung der Mitglieder in Oxford. Mittwoch, 22. Juli (abends): A Cappella Chor-Konzert altenglischer Musik. Oxford. Donnerstag, 23. Juli (abends): Erstes Kammermusik-Konzert. Oxford. Freitag, 24. Juli (nachm.): Zweites Kammermusik-Konzert. Oxford. Sonnabend, 25. Juli (nachm.): Moderne Ballettaufführung der Camargo Gesellschaft. Oxford. Sonntag, 26. Juli (abends): Orgelvortrag im Dome. Oxford. Montag, 27. Juli (abends): Erstes Orchester-Konzert mit dem B.B.C. Symphonieorchester. London. Dienstag, 28. Juli (abends): Zweites Orchesterkonzert unter Mitwirkung des ‚National Chorus'. London.

Das Heinrich Schütz-Fest 1931 der Neuen Schütz-Gesellschaft e. V. findet am 14. und 15. November in Flensburg unter der Leitung von Johannes Röder statt. Das Festprogramm sieht für Sonnabend zwei Konzerte in der Nikolaikirche vor: Nachmittags Vorläufer, Zeitgenossen und Heinrich Schütz (u. a. Schütz: Deutsches Magnificat, Buxtehude: Missa brevis in Gurlitts Bearbeitung), abends große a cappella-Werke von Schütz (u. a. die Exequien, Uraufführung des 116. Psalm (Schütz), ferner eines unbekannten Werkes von Lechner („Christ der du bist der helle Tag"). Am Sonntag nach dem Festgottesdienst (Festprediger Hauptpastor Heinrich Kaehler), ein weltliches Konzert im Stadttheater mit Madrigalen, Vokal- und Cembalisoli. Am Sonntag Nachmittag ein Solisten- und Orchesterkonzert in der wunderschönen Aula des humanistischen Gymnasiums; abends im großen Saal des Deutschen Hauses große drei- und vierchörige Werke (u a. „Ist nicht Ephraim mein treuer Sohn"; „Herr unser Herrscher"; „Zion spricht, der Herr hat mich verlassen"; Konzert „Jauchzet dem Herrn alle Welt". Orgelsoli auf der eben vollendeten großen Orgel des Deutschen Hauses). Die Chorwerke werden von den unter Leitung von Johannes Röder stehenden rühmlichst bekannten Flensburger Chorvereinigungen, dem Oratorienverein e. V., dem Kantatenchor und dem Kirchenchor zu St. Nikolai gesungen; Mitwirkung des Städtischen Orchesters und hervorragender Vokal- und Instrumentalsolisten.

## GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Auf dem Boden einer „Aktion für wertästhetische Musikerziehung" hat sich eine Reihe von Fachverbänden zu gemeinsamer Interessenwahrung auf dem Gebiet der Musikpädagogik zusammengeschlossen, und zwar in Abwehrstellung gegenüber der bisherigen Standesvertretung der Musiklehrerschaft. Die Aktion veranstaltet am 14. Juni, vorm. 10¼ Uhr, im Berliner „Meistersaal" eine Kundgebung, wobei folgende Verbände bisher ihre Teilnahme zugesagt haben: Aktion für Deutsches Drama und wertästhetische Erziehung (Musiksekt.) — Bund Deutscher Musikpädagogen — Bund freier Musiklehrkräfte und Ortsgruppen — Görlitzer Musiklehrerverein — Verband der konzertierenden Künstler Deutschlands — Westdeutscher Musiklehrerverband und Aktionsgruppe Köln. — Auskunft über Teilnahme an der Aktion gibt Musikschriftsteller Willi Zimmermann, Berlin-Charlottenburg 5, Sophie-Charlottestr. 36.

Der Franz-Liszt-Bund hielt in Weimar seine Hauptversammlung ab, die GMD. Dr. Raabe-Aachen leitete. In seiner Begrüßungsansprache, in der er insbesondere des verstorbenen Vorstandsmitgliedes Siegfried Wagner als einer starken Eigenpersönlichkeit gedachte, bemerkte Raabe mit Genugtuung, daß Dr. Praetorius dem Deutschen Nationaltheater in Weimar erhalten bleibe. Aus dem Geschäftsbericht geht hervor, daß die Mitgliederwerbung bisher keine starke Wirkung gehabt hat. Sie soll trotzdem fortgesetzt werden. Das geplante Franz-Liszt-Fest kann in diesem Jahre nicht stattfinden und soll 1932 gemeinschaftlich mit ungarischen Musikkreisen in Budapest veranstaltet werden. An der Goethe-Jahrhundert-Feier in Weimar will sich der Franz-Liszt-Bund mit einem zweitägigen Musikfest beteiligen. Am 1. Tage werden die Weimarer Staatskapelle und Weimarer Chöre Werke von Liszt aufführen und für den zweiten Tag sind die Berliner Philharmoniker unter Furtwängler gewonnen worden.

Die Deutsche Richard Wagner-Gesellschaft veranstaltete im Wesendonckpalais Berlin einen musikalischen Tee unter Mitwirkung namhafter Künstler.

Die beiden deutschen Komponistenverbände, die „Genossenschaft Deutscher Tonsetzer" und der „Bund Deutscher Komponisten" haben sich vor kurzem zu einer „Interessengemeinschaft Deutscher Komponistenverbände" zusammengeschlossen. Die Aufgabe der JDK. ist, alle Standesangelegenheiten der deutschen Komponisten gemeinsam zu beraten, ihre Interessen zu wahren und den Berufsstand den Behörden, den Parlamenten und der Öffentlichkeit gegenüber gemeinschaftlich zu vertreten. Die Notwendigkeit zu diesem Zusammenschluß ergab sich aus den Reformarbeiten für ein neues Urheberrechtsgesetz, die augenblicklich im Gange sind. Hier scheint eine geschlossene Front der schaffenden Musiker besonders geboten. Die Leitung der Interessengemeinschaft liegt in den Händen eines paritätischen Präsidiums aus zehn Vorstandsmitgliedern. Als Präsident wurde Prof. Dr. Max von Schillings gewählt.

In Rom tagte ein Internationaler Kongreß der Konzertvereinigungen, der die Bildung einer internationalen Organisation bezweckt, die sich die Erleichterung des Austausches von Kunstwerken und Künstlern bei der Veran-

ſtaltung von Konzerten zur Aufgabe ſtellt. Deutſchland war auf dem Kongreß durch Max Butting vertreten, dem Präſidenten der Internationalen Geſellſchaft für neue Muſik.

Die Vereinigten Norddeutſchen Liedertafeln feiern am 20./21. Juni ihr hundertjähriges Beſtehen in Hannover mit Feſtkonzerten und einer Wagner-Feſtvorſtellung unter Leitung von Rudolf Kraſſelt. Zur Aufführung gelangt u. a. eine Kompoſition von Eduard Nößler.

## KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Das Staatl. Stift-Pädagogium in Züllichau (Mark) führte im vergangenen Jahre unter Leitung des akadem. Muſiklehrers Otto Schön mit ſeinem Chore u. z. T. eigenen Soliſten Händels Oratorium „Samſon" und Beethovens Chorphantaſien auf. Das Schulorcheſter, in dem außer vollſtändiger Beſetzung der Streichinſtrumente auch alle Blasinſtrumente bis auf das Fagott vertreten ſind, ſpielte Haydns Londoner-Symphonie Nr. 2 in D-Dur und die oben erwähnte Orgelphantaſie. In der Schulkirche des Pädagogiums fanden drei geiſtliche Abendmuſiken ſtatt.

Die Städtiſche Muſikſchule Aſchaffenburg überſendet einen umfangreichen Bericht über das Schuljahr 1930/31. Die unter Leitung von Hermann Kundigraber ſtehende Anſtalt war von 261 Schülern beſucht. Zahlreiche wertvolle Konzertveranſtaltungen ſtempelten die Anſtalt zum Mittelpunkt des ſtädtiſchen Muſiklebens.

In der Zeit vom 25. Juli bis 1. September findet in München in der Akademie der Tonkunſt ein Ferienkurs für alte Muſik ſtatt (Cembalo: Li Stadelmann), veranſtaltet vom Deutſchen Inſtitut für Ausländer, Berlin. Gelegenheit zum Üben bei Maendler-Schramm, München, Roſenſtraße 5.

Das neuerrichtete „Evangeliſche kirchenmuſikaliſche Inſtitut" der badiſchen Landeskirche zu Heidelberg verſendet ſoeben Satzungen und Lehrplan, aus dem hervorgeht, daß neben dem Leiter der Anſtalt, Prof. Dr. Poppen, Herbert Haag, Dr. Leib, Renate Noll und Oskar Erhardt an dem neuen Inſtitut unterrichten werden.

Das Prager Tſchechiſche Staatskonſervatorium beging durch ein Feſtkonzert die Feier des hundertjährigen Beſtandes der Prager Orgelſchule, als einer der älteſten und bedeutendſten Muſiklehranſtalten Böhmens. Die namhafteſten tſchechiſchen Komponiſten des 19. Jahrhunderts, — ich nenne nur die Namen Dvořák, Bendl, Foerſter und Nápravnik, — gingen aus der Prager Orgelſchule hervor. E. J.

Die Muſikabteilung des Zentralinſtituts für Erziehung und Unterricht veranſtaltet in der Zeit vom 30. Mai bis 4. Juni in Verbindung mit der Zweigſtelle Köln des Zentralinſtituts einen Muſikpädagogiſchen Lehrgang für Kindergärtnerinnen, Hortnerinnen, Jugendleiterinnen und Muſiklehrer an Kindergärtnerinnen-Seminarien in Köln a. Rh., in der Jugendherberge Köln-Deutz. Dozenten: Prof. E. J. Müller-Köln, Stud.-Rätin C. M. Geis-Frankfurt/M., Frau Weidemann-Köln. Unterrichtsfächer: Kinder- und Volkstanz, Sprecherziehung, Lied- und Kulturkunde, Gehörbildung, Improviſation, Inſtrumentalſpiel, Chorſingen.

II. Tagung für Rundfunkmuſik in München. Die Muſikabteilung des Zentralinſtituts, die Deutſche Stunde in Bayern und die Stadt München veranſtalten vom 6.—8. Juli 1931 die zweite Tagung für Rundfunkmuſik in München. Die Tagung wird zu den wichtigſten Gegenwartsfragen der Rundfunkmuſik Stellung nehmen. Folgende Themenkreiſe werden im Mittelpunkt der Beratungen ſtehen:

1. Die pſychologiſchen und ſoziologiſchen Grundlagen des Rundfunkmuſikhörens,
2. die elektro-akuſtiſchen Muſikinſtrumente und der Rundfunk,
3. die Muſik im Schulfunk.

Zum 1. Themenkreis werden ſprechen: Prof. Deſſoir-Berlin über die pſychologiſchen, Dr. Bofinger-Stuttgart über die äſthetiſchen, Intendant v. Boeckmann-München über die ſoziologiſchen Grundlagen des Rundfunkmuſikhörens. Die Folgerungen, die ſich aus der Aufſtellung dieſer Grundlagen ergeben, werden Direktor Prof. v. Waltershauſen-München unter Berückſichtigung der allgemeinen Muſikpflege und Intendant Dr. Fleſch in Verbindung mit Schallplatte und Tonfilm ziehen. Beſondere Bedeutung kommt der Vorführung der elektro-akuſtiſchen Muſikinſtrumente zu. Es werden demonſtriert: das Helertion von Helberger-Frankfurt/M., das Trautonium von Dr. Trautwein-Berlin und das elektro-akuſtiſche Inſtrument von Vierling-Berlin. Die muſikaliſch-klanglichen Probleme der Rundfunkmuſik werden durch Vorführungen der Rundfunkverſuchsſtelle bei der Hochſchule für Muſik in Berlin herausgeſtellt (Referat von Prof. Schünemann; ſynäſthetiſche Tonfilme; Unterhaltungsmuſik von Gronoſtay und Butting). Einen Einblick in die techniſchen Probleme wird eine Vorführung des Heinrich-Hertzinſtitutes Berlin vermitteln. Über die allgemeine Bedeutung des Schulfunks und ſeine methodiſche Verwendung wird Direktor Friebel-Berlin, der Leiter der Zentralſtelle des Schulfunks ſprechen. Über die beſonderen Verwendungsmöglichkeiten der Muſik

im Schulfunk wird Prof. Dr. Oberbeck-Köln referieren. Diesen Referaten werden einzelne Berichte über die besonderen schulfunkischen Aufgaben der Musik für die Grund- und Landschule, die Volksschule und die höhere Schule folgen. Es sind ferner angesetzt: die Besichtigung des Deutschen Museums, ein Konzert der Deutschen Stunde in Bayern und ein Empfang im Funkhaus. Die Teilnehmergebühr beträgt 8 RMk. Die Gebühr ist bei der Anmeldung (Postscheckkonto 138 501 Berlin) an die Musikabteilung des Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht, Berlin W. 35, Potsdamerstr. 120, zu richten.

Die Gesangsschule Paula Straube, Berlin-Steglitz, die mit einem öffentlichen Schulkonzert ungewöhnliche Erfolge erzielt hatte, konzertierte in der Städtischen Blinden-Anstalt mit einem reichhaltigen Programm unter Mitwirkung von Willy Uhle, Elisabeth Brisken, Richard Bötzow, Maria Rosemann, Carry Getzlaff, Richard Böhme, Hanna Rohde, Trudi Holtz und Marjorie Harvey und fand einen äußerst dankbaren Hörerkreis.

In Tübingen wurde zu Beginn des Sommersemesters der große Neubau des Universitätsgebäudes in feierlicher Weise eingeweiht. Hierbei kam auch die Orgel erstmalig zur Verwendung, die nach neuen Grundsätzen von der Firma Weigle in Echterdingen im Einvernehmen mit dem Tübinger Universitätsmusikdirektor Professor Dr. Hasse erbaut ist. Ein Symphoniekonzert beschloß die Feierlichkeiten mit Beethovens Ouvertüre „Zur Weihe des Hauses", Händels Orgelkonzert in F-dur (Solist: Prof. H. J. Haller, Prag) und Brahms Symphonie in C-moll. Als Orchester wirkte das Stuttgarter Philharmonische Orchester unter Leitung von Prof. Dr. Karl Hasse.

Vom 31. Juli bis zum 7. August findet in Lausanne unter dem Präsidium von Sir Henry Hadow und Dr. John Erskine (Amerika) die zweite Anglo-Amerikanische Musikpädagogische Konferenz statt. Es werden tausend englische und amerikanische Musikpädagogen zu dieser Konferenz erwartet und sie verspricht, nach dem Erfolg, den schon die erste Tagung vor zwei Jahren hatte, auch für die deutschen Teilnehmer von großem Interesse zu sein. Es sind neun Sektionen eingerichtet für Gesang, Klavier, Orchester, Gehörbildung, Schulmusik, Hochschulmusik und Erwachsenenbildung, Harmonie und Komposition, Musikfeste, Kirchenmusik. Durch Vermittlung der Musikabteilung des Terramare Office ist wie im Jahre 1929 eine deutsche Delegation zu der Konferenz eingeladen worden. Als Sprecher wird Professor Dr. Georg Schünemann nach Lausanne gehen. Auch Arnold Ebel, der Vorsitzende des Reichsverbandes deutscher Tonkünstler und Musiklehrer, sowie Dr. Gisela Boustedt und Dr. Richard Mönnig von der Musikabteilung des Terramare Office nehmen an der Konferenz teil. Prospekte und nähere Auskunft durch das Terramare Office, Berlin SW. 48, Wilhelmstr. 23.

Im Rahmen der weitbekannten Rein'schen Ferienkurse, die in diesem Jahre vom 3. bis 15. August in der Universität Jena abgehalten werden, finden mehrere Kurse statt, die für Musiklehrer von besonderem Interesse sind: Gegenwartsfragen der Musikerziehung in der Volksschule behandelt H. Schulz, Dozent am Pädagog. Institut der Universität Jena in 12 Stunden mit praktischen Übungen im Teilnehmerkreise. Einen theoretischen Kurs von zwölf Stunden, verbunden mit praktischen Übungen über Stimmbildung und Stimmpflege im Gesangsunterricht gibt Frau Irene Lischka-Linz; Prof. Dr. Bennedik-Hannover wird in seinem Kurs: Zur Didaktik der Begriffsbildung in der Schule auch die Fragen des elementaren Musikunterrichts in der Schule ausführlich behandeln. In Theorie und Praxis des Laienspiels führt Dr. Nippold-Gotha in einem sechsstündigen Kursus ein; ein Orgelkonzert von Prof. R. Volkmann-Jena in der Stadtkirche ergänzt das musikalische Programm. Jede nähere Auskunft erteilt das Sekretariat der Rein'schen Ferienkurse, Frl. Cl. Blomeyer, Jena, C. Zeißplatz 15.

An der Bad. Hochschule für Musik in Karlsruhe hat unter Leitung des Hochschuldirektors Franz Philipp und unter Mitwirkung des Pater Böser aus Beuron und der Lehrkräfte ein Fortbildungskurs für katholische Organisten und Chorleiter stattgefunden, zu welchem 31 Teilnehmer aus dem ganzen Land zugelassen waren.

Die Augsburger Singschule veranstaltet am 3., 5. und 6. Juli 1931 ihren alljährlichen „Junggesang". In die Vortragsfolge, welche sich vom einstimmigen Kinderlied bis zum Oratorienchor aufbaut, teilen sich 2000 jugendliche Sänger und das städtische Orchester.

## KIRCHE UND SCHULE.

Im Petridom zu Bautzen führte Domorganist Horst Schneider die „Historia der Auferstehung" von Heinrich Schütz auf, die äußerst anerkennende Urteile über die Leistungen der Ausführenden brachte. Ein gemischtes Programm mit Werken alter Meister zum Volkstrauertag wurde vom Mitteldeutschen Sender übernommen.

Die „Motette" in der St. Salvatori-Kirche zu Gera unter Leitung von Wilhelm Vollrath findet starke Beachtung durch künstlerisch wertvolle Vortragsfolgen, darunter Werke von Bruhns, Calvisius, H. Schütz, J. S. Bach, Joh. Pachelbel. Bachs

Solokantate Nr. 53 und das c-moll-Trio aus dem „Musikalischen Opfer“ waren Erstaufführungen für Gera.

Werke des Chemnitzer Organisten Ewald Siegert wurden in einer Orgelstunde der Andreaskirche unter Leitung von Georg Winkler aufgeführt.

Das Verdienst, die Matthäuspassion ungekürzt aufgeführt zu haben, erwarb sich Gerhard Zeggert mit der „Schlesischen Philharmonie“ in der Breslauer St. Maria-Magdalena-Kirche.

Der deutsche Kirchengesangstag, veranstaltet vom evangelischen Kirchengesangverein für Deutschland, findet vom 6. bis 8. Juni in Dortmund statt. Geplant sind neben mehreren Gottesdiensten ein Festakt im Rathaus mit musikalischen Darbietungen des Madrigalchors und des Städtischen Konservatoriums unter Direktor Holtschneider, eine Festversammlung mit Festvortrag von Prof. Dr. Moser und Gesängen der vereinigten Kirchenchöre, ein Festkonzert in der Reinoldikirche unter Gerhard Bunk (Dettinger Tedeum von Händel, „Nun ist das Heil und die Kraft“ von J. S. Bach) und eine öffentliche Hauptversammlung mit Vortrag von Prof. D. Eger (Halle): „Forderungen an eine Gegenwartsagende“.

Beethoven - Stipendium. Am Todestag Beethovens (26. März) ist das von der Stadt Berlin zum Andenken an den 100. Todestag des Komponisten gestiftete Stipendium wieder an 20 Schüler verliehen worden. Die Gesangschülerin Martha Schönemann erhielt ein Stipendium von 740 RMk.

In der Kilianskirche zu Heilbronn a. N. wurde eine Hymne „Laßt uns singen“ für Frauenchor und Orgel von August Richard unter der Leitung des Komponisten zum erstenmal mit gutem Erfolg aufgeführt.

## PERSÖNLICHES

Gertrud Bindernagel wurde für die im Juli und August stattfindenden Wagner-Festspiele als Brünhilde an die Zoppoter Waldoper verpflichtet. Die Leitung der Oper liegt in den Händen von Dr. Max von Schillings und General-Musikdirektor Pfitzner.

Der Oberspielleiter der sächsischen Staatsoper, Dr. Otto Erhardt, hat ein längeres Gastspiel in Chicago abgeschlossen, bei dem er deutsche und nicht deutsche Opern zu sehr erfolgreicher Aufführung brachte. Besonderem Interesse begegnete die Neueinstudierung des „Lohengrin“, die völlige Neuinszenierung der „Meistersinger“ (die in Chicago seit 21 Jahren nicht mehr erklungen waren) und die Erstaufführung der „Verkauften Braut“ von Smetana.

Der Berliner Opernregisseur Dr. Hanns Niedecken-Gebhardt ist nach einer Meldung aus New York für die kommende Spielzeit als Bühnenleiter an das Metropolitan-Opernhaus berufen worden.

GMD. Egon Pollak vom Hamburger Stadttheater hat ein Entlassungsgesuch eingereicht, um in Amerika ständig zu dirigieren. Als sein Nachfolger wurde GMD. Dr. Karl Böhm vom hessischen Landestheater in Darmstadt verpflichtet, der sein neues Amt bei Beginn der neuen Saison antritt.

Der Rat der Stadt Chemnitz genehmigte das Gesuch um Versetzung in den Ruhestand des GMD. Malata ab 1. September 1931.

Artur Bodanzky blickt auf eine zehnjährige Tätigkeit als Leiter der „Society of the Friends of Music“ (New York) zurück.

Der älteste bedeutende Musikdirigent ist wohl der im 83. Lebensjahre stehende, in Bremen lebende Hofrat Professor Carl Schroeder. Trotz seines hohen Alters fühlt sich Schroeder noch so frisch, daß er einer an ihn ergangenen Einladung, am 31. Mai eines der berühmten Lohkonzerte in Sondershausen zu dirigieren, Folge leistete. Er begann vor 50 Jahren an demselben Tage seine Tätigkeit als Sondershausener Hofkapellmeister ebenfalls mit einem dieser Konzerte und hat auf Wunsch dieses Mal auch dasselbe Programm wie damals dirigiert.

### *Geburtstage.*

Prof. Max Stange, Chormeister des Erk’schen Männergesangvereins, eine der beliebtesten und verdienstvollsten Persönlichkeiten des Männerchorgesanges feierte seinen 75. Geburtstag. Er war Schüler der Staatl. Musikhochschule und von 1889 bis 1922 als Lehrer für Gesang an diesem Institut tätig. Auch als Komponist ist der Jubilar mit Erfolg aufgetreten, neben Orchesterwerken und Liedern erfreuen sich seine Männerchöre großer Beliebtheit. Max Stange, der unermüdlich für die Pflege deutscher Musik eingetreten ist, zählt zu den wenigen starken und unbeirrbaren Naturen, die niemals ihre Gesinnung verleugnet haben. Dem prächtigen Menschen und echten Künstler mögen noch viele Jahre musikalischer Wirksamkeit beschieden sein. F. St.

### *Todesfälle.*

† Prof. Richard Sahla, ehemaliger Hofkapellmeister in Bückeburg, im 76. Lebensjahr.

† in Chemnitz Kirchenmusikdirektor Gg. Stolz, der als Organist und Chorleiter wacker für Regers Schaffen eintrat, als dieser noch um Anerkennung rang.

† der Seniorchef der bekannten Pianoforte-Fabrik Dr. ing. h. c. Willi Grotrian-Steinweg, im Alter von 63 Jahren.

† Staatskapellmeister Alfred Lorentz in Karlsruhe, im Alter von 59 Jahren, an einem Schlaganfall. Geboren zu Straßburg, ausgebildet

von Rheinberger an der Münchener Musikhochschule, berief ihn Felix Mottl 1899 an das damalige Hoftheater Karlsruhe. Infolge der durch den Umsturz hervorgerufenen Neuordnung des Landestheaters trat der Verstorbene in den Ruhestand. Neben einer absolut zuverlässigen und werktüchtigen Dirigententätigkeit trat Lorentz mit mannigfachen Kompositionen hervor, auch mit Opern und Operetten. Sie vermochten indessen nur in geringem Maße über die örtlichen Grenzen hinauszugelangen. Lorentz' Bedeutung bestand in der Pultsicherheit des ursprünglich auch als Flötist tätigen praktischen Musikers.

† im Alter von etwa 50 Jahren ist der Bariton der städtischen Oper, Desider Zador. Derselbe war einer der beliebtesten Baritonisten in Berlin. Man lernte ihn bei Gregor in der Komischen Oper kennen. Dann wirkte er an der Staatsoper und an der Städtischen Oper seit vier Jahren.

† am Morgen des 20. April in Weimar der Stadtorganist und Lehrer für Orgel, Theorie und Musikgeschichte an der Hochschule für Musik, Friedrich Martin, im blühenden Alter von 42 Jahren. Martin hinterläßt u. a. eine Reihe bedeutender kirchenmusikalischer Werke. Auch als Bearbeiter vorklassischer Musik hat er sich einen Namen gemacht. Große Erfolge hatte er als Orgelpädagoge zu verzeichnen. Mit Erfolg führte er auch verschiedentlich, oft für lange Zeit, die Direktion der Staatlichen Musikschule. In Weimar wird er unvergessen bleiben durch seine kirchenmusikalischen Veranstaltungen, die sich durch mustergültige, höchst interessante Programmbildung auszeichneten. Auch schriftstellerisch und kritisch hat er sich erfolgreich betätigt. Der Verstorbene war aus Wiesbaden gebürtig und studierte auf dem Leipziger Konservatorium Musik. Er war Schüler von Max Reger und des Thomaskantors Karl Straube.

† in Fiesole bei Florenz der Komponist und Pianist Prof. Paolo Litta im Alter von 60 Jahren. Er wirkte früher am Konservatorium in Moskau und unternahm Konzertreisen auf dem Kontinent. f. r.

† Eugen Ysaye, der bedeutendste belgische Violinvirtuose, im Alter von 55 Jahren an einem Herzleiden, in Brüssel.

## BÜHNE.

Die Metropolitan-Oper in Newyork hat als erste Neuheit für die Spielzeit 1931/32 „Schwanda, der Dudelsackpfeifer" erworben. Das Werk wird im Oktober herauskommen.

Uraufführung der neuen Oper „Das Herz" von Hans Pfitzner. Wie die Generaldirektion der Bayerischen Staatstheater bekanntgibt, sind die Verhandlungen mit dem Musikverlag Adolph Fürstner, Berlin, nunmehr zu einem Abschluß gekommen. Darnach wird das Werk am 12. November 1931 an der Bayer. Staatsoper in München und gleichzeitig an der Preuß. Staatsoper in Berlin zur Uraufführung gelangen.

Im Stadttheater Erfurt wurde Verdis „Rigoletto" aufgeführt, wobei Kammersänger George Baklanoff am Montag, den 11. Mai in der Titelrolle gastierte. Für Pfingsten ist Wagners „Tannhäuser" vorgesehen, nachdem folgt eine Neuinszenierung von Wagners „Walküre". Als Spieloper gelangen „Die lustigen Weiber von Windsor" zur Aufführung, sodann wird noch ein modernes Werk von Toch folgen.

Die Wiener Uraufführung von Egon Wellesz' neuer großer Oper „Die Bacchantinnen" wurde endgültig auf den 7. Juni d. Js. als Eröffnungsvorstellung der Wiener Festwochen angesetzt und findet als théâtre paré statt. Die Hauptrollen singen Lotte Lehmann, Schipper und Richard Mayr, Clemens Krauß dirigiert und Wallerstein führt die Regie.

Schillings Meisterwerk, „Der Pfeifertag", gelangt in der für die Berliner Staatsoper vorgesehenen Neufassung im Herbst ds. Js. an der Staatsoper Unter den Linden unter Leitung von Erich Kleiber zur Uraufführung.

Die Vereinigten städtischen Theater zu Kiel (Generalintendant Georg Hartmann) bringen in diesen Wochen noch Mozarts „Don Juan", Puccinis „Tosca", den „Parsifal", „Die Meistersinger von Nürnberg" und „Lohengrin". Für Anfang Juni wird eine Neueinstudierung von Smetanas „Die verkaufte Braut" unter Spielleitung von Generalintendant Georg Hartmann und musikalischer Leitung von Kapellmeister Otto Winkler vorbereitet.

In der Aufführung der „Zauberflöte" am Landestheater in Karlsruhe i. B. vom 2. Mai sang die Pamina Kammersängerin Elsa Blank, deren gesanglichen sowohl als darstellerischen Fähigkeiten die Presse einstimmig starkes Lob zollte.

Das Hessische Landestheater zu Darmstadt brachte am 2. Mai die Uraufführung der heiteren Oper „Valerio" nach Motiven aus Georg Büchners „Leonce und Lena" von Theodor Ginster, Musik von Hans Simon (musikalische Leitung: Dr. Karl Böhm, Inszenierung: Renato Mordo, Bühnenbild: Lothar Schenck von Trapp).

## KONZERTPODIUM.

Die Ortsgruppe Hamburg der JGNM hat in zweijähriger Tätigkeit zehn Veranstaltungen bei freiem Eintritt durchgeführt, die großen Erfolg hatten.

Im letzten Konzert des Hamburgischen Staatlichen Kirchenchors gelangten unter Leitung von Kirchenmusikdirektor Karl Paulke zwei Hymnen für a cappella-Chor von Hans F. Schaub zur Uraufführung. Die zur vorjährigen Verfas-

sungsfeier des Senats komponierte Hymne „Saemann Deutschland“ ist von dem preußischen Minister des Innern als „sehr geeignet zur Verwendung bei Verfassungsfeiern“ bezeichnet worden, und die zweite Hymne „Das Hamburger Lied“ wurde von der Hamburgischen Oberschulbehörde sämtlichen Schulen zum Studium empfohlen. Der Erfolg der beiden Stücke war so spontan, daß der anwesende Komponist selbst den Taktstock ergreifen und sie wiederholen mußte.

Die Pianistin Elsa Vogel und die Sopranistin Marta Maria Vogel wurden im Laufe der Spielzeit zu Konzerten vor allem in Mitteldeutschland verpflichtet und hatten herzliche Erfolge sowohl in Klavier- und Gesangsabenden wie auch als Solistinnen in Sinfoniekonzerten. Ein neues Werk von C. A. Vogel wurde in Magdeburg zum ersten Mal zum Vortrag gebracht.

Robert Alfred Kirchners „Ländliche Suite“ für Violine und Orchester, bisher aufgeführt in München, Breslau, Königsberg, Riga, Schwerin usw., gelangte in einem Orchesterkonzert in Leipzig, gespielt von Konzertmeister Max Krämer, zur Aufführung, Übertragung durch den Mitteldeutschen Sender Leipzig.

Die deutsche Erstaufführung von Tscherepnins Rhapsodie Georgienne (Cellokonzert) fand im letzten Städtischen Sinfoniekonzert in Remscheid unter Leitung von Prof. Dr. Felix Oberborbeck statt. Den Solopart spielte Professor Paul Grümmer. Das Werk fand eine herzliche Aufnahme.

Walter Niemann (Leipzig) spielte mit großem Erfolg aus eigenen Klavierwerken in Großenhain (R. Wagner-Zweigverein) und Hamburg (Blüthnersaal der Hamburger Klavierakademie Hans Hermanns): Bergidyll (Variationen), Kleine Sonate (Fränkische); Bali-Zyklus; Gartenmusik; Pavane (zum Gedächtnis der Eltern); Präludium, Intermezzo und Fuge. Die erste Gruppe des Hamburger Klavierabends wurde auf den Nordischen Rundfunk übertragen.

Marta Linz brachte mit Max Nahrath am Flügel unter großem Erfolg ein Duo von Georg Kosa in Berlin zur Erstaufführung.

Im Rahmen einer Werbeveranstaltung des Vereins „Symphoniehaus E. V. Baden-Baden“ gastierten die Berliner Philharmoniker unter Leitung von W. Furtwängler.

Die Sopranistin Hilde von Alpenburg hat in der letzten Zeit in Genf (Mozartfest), München (IX. Beethoven unter Professor von Hausegger), Münster (Messias) und Herford (Jahreszeiten) mit außerordentlichen Erfolgen gesungen.

Robert Hernrieds „Drei geistliche Frauenchöre nach eigenen Texten op. 32“ wurden durch den Plüddemannschen Frauenchor in Breslau (Leitung: Paul Plüddemann), den Meininger Stadtkirchenchor (Leitung: H. Langguth) und auf einer Konzertreise des Erfurter Motettenchors (Leitung: H. Weitemeyer) in Dortmund, Essen, Recklinghausen, Mülheim, Witten, Wetter, Langendreer, Benrath, Köln, Frankfurt a. M. und Wiesbaden mit stärkstem Erfolg bei Publikum und Presse aufgeführt.

Kapellmeister Bernhard Bischoff, der Gründer und Leiter der Neuen Philharmonie Nürnberg, veranstaltet auch in diesem Sommer wieder die so beliebt gewordenen Burgserenaden in dem romantischen Hof der alten Kaiserburg zu Nürnberg. Für die Serenaden wurden bedeutende Solisten und Chorvereinigungen zur Mitwirkung verpflichtet.

Das bereits von der Stadtverwaltung Ratibor gekündigte Orchester für das Städtische Theater wird in Form einer eigenen Gesellschaft, die einen bestimmten Vertrag mit der Stadt und dem Stadttheater abschließen wird, in der gleichen Stärke weiter aufrechterhalten bleiben.

In einer Sonderveranstaltung wurde von Mitgliedern des Oldenburgischen Landesorchesters unter Leitung von Landesmusikdirektor Johannes Schüler Arnold Schönbergs „Pierrot lunaire“ erstmalig aufgeführt (Sprechstimme: Erika von Wagner-Wien). Erfolg errangen gleichfalls am selben Abend „5 Sätze für Streichorchester“ von Anton Webern (europäische Uraufführung) und „La p'tite Lilie“ von Darius Milhaud.

Die „Freie Vereinigung zur Pflege zeitgenössischer Musik“ in Greifswald unter Leitung von Dr. Hans Engel, Privatdozent, bot in der 13. Morgenfeier Werke von Alfredo Casella, Arthur Bliß und Paul Hindemith.

Karl Landgrebe entfaltet in Potsdam eine rege Konzerttätigkeit. Er führte mit dem Gesangverein für klassische Musik (gegr. 1814) das Requiem von Verdi und Beethovens „Missa solemnis“ auf. Auf der von der Firma Schuke, Potsdam, neugebauten Orgel der Friedenskirche am Eingang von Sanssouci spielte er Regers op. 135b und die kleineren Stücke op. 59 und 65. Besonderes Interesse fanden seine Kammermusikabende in dem von Schinkel gebauten Saale des Zivil-Kasino. Er spielte mit Prof. Havemann und Adolf Steiner Schuberts Trio Es-dur op. 100 und Brahms Trio Es-dur op. 40 (Waldhorn: Prof. Rembt von der Staatsoper). Außerdem verpflichtete er das Guarneri- und das Klingler-Quartett. Am 20.—22. Juni führt er im Rahmen des Brandenburgischen Sängerbundesfestes Hugo Kauns Kantate „Wachet auf“ für Männerchor, Mezzo-Sopran-Solo, Frauenchor, Knabenchor und großes Orchester auf. Das Werk ist ihm und dem Potsdamer Männergesangverein gewidmet. Zur Uraufführung kommt im selben Konzert „Das andere Land“ von Hans Brehme. Das Fest findet seinen Abschluß durch eine Matinee im Theatersaal des Neuen Palais mit Werken

für 3 Klaviere mit Kammerorchester von Bach und Mozart, bei der ferner auch ein Kammerkonzert Paul Graeners „Die Flöte von Sanssouci", Suite für Kammerorchester, als in Potsdam erstmalig zur Aufführung kommt. Mitwirkende: Alexander Preuß, Hans Pachaly, Berlin und Karl Landgraebe.

Im Nietzsche-Archiv in Weimar kamen anläßlich eines Hauskonzertes Lieder nach Nietzschetexten von Helmut Fellmer zur Uraufführung.

Im letzten Konzertwinter gelangte am 24. 2. 1931 in Saarbrücken im Rahmen der städtischen „Volkstümlichen Symphonie-Konzerte" durch den dortigen Lehrer-Gesangverein (Chormeister: Akad. Musiklehrer Otto Schrimpf) Moldenhauers „Im Herbst" und Bleyles „An den Mistral" zu erfolgreicher Erstaufführung.

Daß auch in der Kleinstadt das Interesse an guter Musik sehr rege ist, bewies der ausgezeichnete Besuch des Konzerts, das der „Gemischte Chor" in Bremervörde (4000 Einwohner) veranstaltete. Zur Aufführung gelangte Schumanns „Paradies und Peri" unter Leitung von Fritz Lorberg, Cuxhaven. Mitwirkende Solisten: das Hamburger Oratorien-Quartett (Annemarie Sottmann, Edith Niemeyer, Hartwig Kemper, Ernst Lottorf). Die Orchesterbegleitung hatte das Cuxhavener Städtische Orchester übernommen. Die Kritik hebt hervor, daß die wohlgelungene Aufführung sich zu einem Erlebnis für die Zuhörer gestaltete.

Zum Gedächtnis Cosima und Siegfried Wagners fand am 6. Mai in Bayreuth unter Anwesenheit des Hauses Wahnfried eine Aufführung der „Legende der heiligen Elisabeth" von Liszt unter Leitung Prof. Carl Kittels statt. Die Titelpartie sang Ilse Helling-Rosenthal (Lehrerin am Landeskonservatorium der Musik zu Leipzig) mit außergewöhnlichem Erfolg.

Die Kurdirektion Wiesbaden veranstaltet am 2. Juni unter Leitung von Generalmusikdirektor Karl Schuricht einen „Hugo Kaun-Abend". Zur Aufführung gelangen: Suite „Menandra", Klavierkonzert c-moll (Grete Altstadt), Falstaff — symphonische Dichtung und Ouvertüre „Juventuti et patriae".

Musikdirektor Hermann Neumann-Speyer, dessen Gloria und Credo beim Speyerer Domfest durch Solisten und das Orchester des Nationaltheaters und einheimische Chöre aufgeführt, ein schöner Erfolg beschieden war, brachte neuerdings ein Bläsersextett durch die Bläservereinigung des Nationaltheaters in Speyer und Landau, ferner in Landau eine Pastoralmesse op. 15 zu einer gleichfalls gut aufgenommenen Uraufführung.

Das seit 5 Jahren unter Leitung von Operndirektor Rud. Schneider stehende Kurorchester in Bad Kreuznach bringt im 1. Sinfonie-Konzert Concerto grosso in g-moll von Händel; das Brandenburgische Konzert Nr. 5 von Bach in der Bearbeitung von Max Reger und die Ballett-Suite von Gluck-Mottl. Für den ersten Kammermusik-Abend sind vorgesehen: Quintett für 5 Blasinstrumente von J. Haydn (Bearb.: Fr. Muth) und das Horntrio op. 40 von Brahms.

Der Verein für Klassischen Chorgesang in Nürnberg (Dirigent: Kapellmeister Karl Demmer) bringt im November 1931 zwei Erstaufführungen und zwar Igor Strawinsky „Sinfonie der Psalmen" und Otto Besch „Adventskantate".

Das Landestheater zu Karlsruhe i. B. führte Haydns „Jahreszeiten" als Volkssinfoniekonzert auf, bei welcher Aufführung sich Kammersängerin Elsa Blank als Solistin besonders auszeichnete.

Der vor einigen Jahren unter Leitung von P. Kröhne gegründete „Kammerchor" brachte in Zwickau i. Sa. und in einer Reihe der umliegenden Städte, wie Reichenbach i. V., Lengenfeld, Auerbach i. Vogtl. usw. das Markusevangelium von Kurt Thomas mit großem Erfolg zur Aufführung — ein Beweis für die Schönheit des Werkes wie aber auch für die Leistungsfähigkeit des Chores, an den in diesem Werk keine geringen Anforderungen gestellt werden!

Für die „Intimen Kunstabende der Musik" in Nürnberg 1931/32 können Kompositionen wieder eingereicht werden. In Betracht kommen: Gesänge für Sopran mit Klavier- oder instrumentaler Begleitung / Kammermusik für Bläser oder Streicher / Werke für Kammerorchester. Gutgeschriebene Manuskripte unter Beifügen von Rückporto sind zu richten an Kapellmeister Markus Rümmelein, Nürnberg, mittlere Pirkheimerstraße 47.

Die „2 Etüden für Orchester" von Wladimir Vogel, die vor kurzem unter Hermann Scherchen mit sensationellem Erfolg in Berlin zur Uraufführung gelangten, werden in dieser und nächster Saison u. a. in London (Internationales Musikfest), Berlin (Furtwängler), Frankfurt (Horenstein), Magdeburg, Wien, Stuttgart, Winterthur, Paris, Hamburg, München, Dresden und Moskau aufgeführt.

## DER SCHAFFENDE KÜNSTLER.

Alfredo Casella hat eine Oper „La donna serpente" nach einem Stück von Carlo Gozzi in Arbeit. Die Komposition ist bereits vollendet. Die Instrumentation steht vor der Vollendung.

Walter Rau (Chemnitz), der schon bei einem Raabelieder-Wettbewerb erfolgreich beteiligt war, hat die Komposition dreier Gesänge für Alt und Streichquartett nach Worten von Wilhelm Raabe beendet.

Julius Kopsch hat eine Reihe französischer Dichtungen, darunter die berühmte „Invitation au Voyage“ von Baudelaire vertont. Die Lieder sind für eine tiefe Stimme geschrieben und erscheinen demnächst in Orchester- und Klavierausgaben bei Max Eschig, Paris. Den französischen Liedtexten ist eine deutsche Übersetzung beigefügt.

Egon Wellesz hat eine der wirkungsvollsten Arien seiner neuen Oper „Die Bacchantinnen“ zu einer Sopran-Arie mit Orchester umgearbeitet, die unter dem Titel „Hymne der Agave“ demnächst erscheint.

Richard Strauß hat seine Neugestaltung von Mozart's „Idomeneo“ dem Wiener Generalintendanten Schneiderhan und dem Wiener Operndirektor Clemens Krauß gewidmet.

Max Büttner, Kammervirtuos und Mitglied des Nationaltheaters in München, vollendete soeben Partitur und Klavierauszug zu dem Mysterium „Revelabitur Gloria Domini“ von Herbert von Bomsdorff-Bergen, dessen Uraufführung im Herbst zu erwarten steht.

## VERSCHIEDENES.

L. Backes hat eine Oper „Uriel Acosta“ vollendet, deren Inhalt dem bekannten Trauerspiel Karl Gutzkows zugrundeliegt.

Ein ungewöhnlich reiches Vermächtnis ist dem Orchesterverein in Bern zugefallen. Der ehemalige Legationsrat a. D. Dr. Ernst Probst, ein gebürtiger Berner, der eine Zeitlang dem schweizerischen diplomatischen Dienst angehört hatte und seit einigen Jahrzehnten im Ruhestand lebte, hat dem Verein eine Million Franken hinterlassen, wohl eine der reichsten Erbschaften, die je zu musikalischen Zwecken vermacht worden sind.

Das Bonner Beethoven-Haus, das neuerdings mit der Zentralstelle der Beethoven-Forschung auch eine Zentralstelle für rheinische Musik verbindet, wird jetzt erweitert. Es konnte den gesamten handschriftlichen Nachlaß und wissenschaftlichen Apparat Theodor von Frimmels, des Wiener Beethovenforschers, und den persönlichen Nachlaß Anton Schindlers erwerben, des langjährigen Gehilfen Beethovens, mit Urkunden, Briefen, schriftstellerischen Arbeiten und Noten.

Die von Prof. Wagner-Schönkirch aus einem Wiener Privatbesitz aufgefundene Originalhandschrift von sechs unveröffentlichten „Deutschen Tänzen“ von Franz Schubert ist von musikwissenschaftlichen Autoritäten begutachtet und als unzweifelhaft echt erklärt worden. Die neuen deutschen Tänze gelangten bereits am 7. Mai in einem Konzert des Wiener Lehrer-a-cappella-Chores zur Aufführung.

Der Darmstädter Organist Christian Heinrich Rinck, der als besonderer Bachverehrer galt; und von 1770 bis 1846 lebte, schenkte einem französischen Freund, dem Maler Bonaventure Laurens, ein Bachsches Original-Manuskript; es enthält die Komposition des Chorals: „Sei gegrüßt, Jesu gütig“. Nach dem Tode von Laurens fiel sein literarischer Nachlaß an die Bibliothek von Carpentras, eines alten Bischofssitzes nahe von Avignon. In dieser Bibliothek ist das verschollene Bach-Manuskript jetzt aufgefunden worden.

Der Direktor der Turiner Nationalbibliothek, Luigi Torri, hat in einer ligurischen Kirche einen Musikalienschatz von 200 Bänden gefunden, der als Geschenk an die Nationalbibliothek kam. Unter den bisher aufgenommenen Teilen der Sammlung sind sieben Bände mit Kompositionen von Vivaldi, in der Hauptsache unbekannte Instrumentalwerke.

In einem Album der vor 100 Jahren gefeierten polnischen Pianistin Marie Szymanowska, heute im Mieckiewicz-Museum in Paris, die durch das ihr gewidmete Schlußgedicht von Goethes Marienbader Elegie ihren Platz auch in der deutschen Literatur behauptet, hat die Warschauer Pianistin Marie Mirska eine bisher völlig unbekannte Mazurka Chopins entdeckt. Das Stück ist von Chopin in Paris 1834 in das Album eingetragen worden.

Martuccifeier in Bologna. Das Andenken an den bei uns zu wenig bekannten Komponisten, Pianisten und Dirigenten Giuseppe Martucci (1856—1909) wird in Bologna, wo er als Leiter des Konservatoriums wirkte, durch Veranstaltung von Konzerten und Feiern geehrt. Die ersten beiden Konzerte dirigiert Arturo Toscanini, weitere drei Oscar Fried, Ant. Guarnieri und Bernardino Molinari. Martucci vermittelte den Italienern die erste Bekanntschaft mit Wagners „Tristan“ (1888) und dem Süden die „Götterdämmerung“ (1908). f. r.

In Bergamo wurde der bisher vermißte Erstdruck der „Totenklage auf Vincenzo Bellini“ aus dem Jahre 1836 aufgefunden, die der Opernkomponist Gaetano Donizetti den Manen des frühvollendeten Rivalen gewidmet hat. Das Manuskript der Komposition galt für apokryph. Sie trägt eine Zueignung an die berühmte Sängerin Malibran, die in Bellini'schen Rollen excellierte. Des harten Urteils Bellinis unerachtet, stellt die Nänie dem Charakter Donizettis ein ehrendes Zeugnis aus. f. r.

## FUNK UND FILM.

Wir entnehmen der „Südwestdeutschen Rundfunk-Korrespondenz“ die überraschende Mitteilung, daß Wagners „Rheingold“ in einer „für den Rundfunk bearbeiteten Form“ in Frankfurt als „eines der umfangreichsten Werke Richard Wagners“ gilt. — Wohl erst nach der erfolgten Umarbeitung?!

Erich Seidler brachte eine Orchester-Suite „Ballett-Szenen" von Reinhold I. Beck im Ostmarken-Rundfunk zur Uraufführung. Das Werk wurde von der Königsberger Presse sehr günstig aufgenommen.

Alex Grimpe hat im Auftrage des Nordischen Rundfunks zu Hans Leips Hörspiel „Simon von Utrecht" eine Musik für großes Orchester geschrieben, die unter eigener Leitung des jungen Hamburger Komponisten zur Uraufführung kam.

Die Berliner „Funkstunde" brachte ein Streichquartett von Curt Protze zur Uraufführung. — Von demselben Komponisten gelangte am 7. Mai d. J. an gleicher Stelle eine sinfonische Ouverture „Münchhausen" zur Aufführung, die bereits im Leipziger Rundfunk unter Dr. Szendrei und im Ostmarken-Rundfunk (Königsberg) gebracht wurde.

Der russische Sänger Feodor Schaljapin beginnt in Kürze mit den ersten Aufnahmen zu einem Tonfilm eines Pariser Studios. Es ist das erste Mal, daß der Künstler in einem Tonfilm auftritt.

In einem „Musik und Gesellschaft" betitelten Lehrgang der schlesischen Sender hielt Privatdozent Dr. Hermann Matzke (Technische Hochschule Breslau) eine Reihe von Vorträgen über die Themen „Gesellschaft und musikalische Formwandlungen" und „Musikwirtschaftslehre". Der Redner stellte dabei gewisse greifbare Beziehungen sowohl grundsätzlicher Art wie an geschichtlichen Beispielen heraus, warnte jedoch gegenüber beliebter Übertreibung und Einseitigkeit nachdrücklich davor, etwa die ganze Musikgeschichte lediglich in einem musiksoziologischen Spiegel sehen zu wollen. Die wissenschaftlichen Grundlagen für die einwandfreie Erkenntnis dieser Beziehungen seien noch keineswegs gesichert genug, um ein irgendwie abschließendes Urteil für alle wesentlichen Epochen des Musiklebens zuzulassen. Hinzu komme, daß die Grenzen für ein ersprießliches Arbeiten auf dem Gebiet der Musiksoziologie noch immer viel zu willkürlich gezogen würden und darum nicht selten zwangsläufig zu Fehlschlüssen und Irrtümern auch grundsätzlicher Art führen müßten.

Arnold Ebel, von dem kürzlich der Mitteldeutsche Rundfunk in Leipzig (Mirag) in einer Arnold Ebel-Stunde Klavierstücke, Lieder und Balladen unter Mitwirkung von Minna Ebel-Wilde brachte, dirigiert am 1. Juni in der Berliner Funkstunde seine erfolgreiche „Sinfonietta giocosa", die auch auf den Deutschlandsender übertragen wird. Das Werk, das auch soeben in Berlin vom Berliner Sinfonieorchester unter Generalmusikdirektor Dr. Ernst Kunwald aufgeführt wurde, ist auch vom Münchener und Königsberger Sender zur Aufführung angenommen.

Richard Wagners Jugendwerk, die Oper „Das Liebesverbot" oder „Die Novize von Palermo", die in den Jahren 1834 bis 1836 in Wagners ersten Kapellmeisterjahren in Lauchstädt und Magdeburg entstand, wurde am Vorabend seines Geburtstages am 21. Mai in einer für den Rundfunk eingerichteten Bearbeitung zum ersten Male vom Mitteldeutschen Rundfunk zur Aufführung gebracht. Leiter der Aufführung sind Dr. Alfred Szendrei als Dirigent und Pans Peter Schmiedel als Regisseur. Außerdem wirkten mit: Ernst Possony (Friedrich), Hanns Fleischer (Luzio), Hans Lißmann (Claudio), Ottilie Schott (Isabella), Eva Graf (Marianne), Reinhold Gerhardt (Brigella), Albrecht Linke (Pilatus) und Gertrud Rößner (Dorella).

Hans F. Redlich's „Apostelgesänge" (für Bariton und Orchester) gelangten soeben in Königsberg unter Hermann Scherchen zur erfolgreichen Erstaufführung und werden im Juni von der Berliner Funkstunde aufgeführt.

## DEUTSCHE MUSIK IM AUSLAND.

In Washington, im Rahmen des diesjährigen Kammermusikfestes, wurde in der Festhalle der Kongreßbibliothek erstmalig in den Vereinigten Staaten die Symphonie Friedrichs des Großen aufgeführt. Das New Yorker Philharmonische Orchester spielte unter Leitung von Gabrilowitsch, der vom Cembalo aus dirigierte. Zum Programm gehörte ferner Johann Sebastian Bachs „Brandenburgisches Konzert Nr. 6 aus dem Jahre 1721". Ferner hat der Stuttgarter Madrigalchor unter Leitung von Professor Holle alte deutsche und italienische sowie moderne deutsche Madrigale zum Vortrag gebracht.

Das Stadttheater Stralsund (Leitung Wilhelm Berstl), das wiederholt schwedische Uraufführungen und in voriger Spielzeit eine „Schwedische Woche" veranstaltete, hat nunmehr in Malmö ein glänzend verlaufenes Gastspiel absolviert. Die Aufführungen von „Tiefland" und „Der Zigeunerbaron" hatten „einen über Erwarten großen Erfolg".

Unter der Leitung des Intendanten Edgar Klitsch gastierte die Mainzer Oper am 15. und am 16. April in Utrecht. Zur Aufführung gelangten „Hoffmanns Erzählungen" und „Die Fledermaus". Die musikalische Leitung beider Werke hatte Kapellmeister Adolf Kienzl inne.

Der Kölner Intendant Prof. Max Hofmüller, der während der Sommermonate die Leitung des „Teatro Colon" in Buenos Aires übernimmt, hat die Ausreise nach Argentinien angetreten, um die Vorbereitungen an Ort und Stelle durchzuführen. Das Theater wird am 22. Mai mit den „Meistersingern" eröffnet. Die oberste musikalische Leitung des deutschen Repertoires ist Otto Klem-

perer übertragen worden; als Gaſtdirigenten ſind weiter verpflichtet Georg Sebaſtian von der Städtiſchen Oper Berlin (der im Vorjahre die muſikaliſche Leitung am Lyceo in Barcelona hatte) und Oreſte Piccardi vom Kölner Opernhaus. Intendant Hartmann (Breslau) wird mehrere deutſche Werke inſzenieren. Unter den Künſtlern, die für das deutſche Enſemble engagiert wurden, befinden ſich u. a. die Damen Leider, Olſchewſka und die Herren Jöken, Kipnis, Melchior, Riavez und Schipper. Das Repertoire umfaßt neben den deutſchen Werken „Meiſterſinger", „Nibelungenring", „Fidelio", „Figaros Hochzeit", „Roſenkavalier", „Salome", „Triſtan und Iſolde", „Fledermaus" auch eine Reihe italieniſcher und franzöſiſcher Werke.

Unter der Leitung des Dirigenten Max Reiter von der Städt. Oper Berlin und des Oberregiſſeurs Holy (Berliner Staatsoper) veranſtaltete die Deutſche Kunſtgeſellſchaft e. V. im Belgrader Nationaltheater und in Agram mehrere Aufführungen von Mozartſchen Opern. Die mitwirkenden Damen Perras, Pfahl-Wallerſtein, Forbach und Frind ſowie die Herren Norbert (Wiener Staatsoper), Hirtzel (Dresdner Staatsoper), Laufkötter und Guttmann wurden von dem ausverkauften Hauſe überaus gefeiert.

Irma Weile-Barkany, die in Berlin einen erfolgreichen Liederabend gab, hatte bei ihrem Erſtauftreten in Venedig als erſte deutſche Soliſtin der dortigen „Università Popolare" (von Muſſolini begründet), einen ſo großen Erfolg, daß ſie für Mai zu einem Liederabend im „Teatro Convegno" in Mailand, ſowie zu einem II. Konzert nach Venedig eingeladen wurde.

Der erſte Chor, der im rumäniſchen Rundfunk in deutſcher Sprache ſang, war der Brukenthalchor aus Hermannſtadt, deſſen Leiter Prof. F. X. Dreßler auf einer neuerlichen Konzertreiſe u. a. mit Werken von Brahms und Reger wärmſtens für deutſche Muſik eintrat und ſtarke Anerkennung bei den oberſten Landesbehörden und bei der Bevölkerung fand.

Der Pianiſt Heinz Jolles ſpielte im Philharmoniſchen Konzert in Warſchau das Schumann-Konzert mit ſolchem Erfolg, daß er ſofort wieder engagiert wurde.

D'Albert's Oper „Tiefland" — dieſes Standardwerk neueren Opernſchaffens — hat nun auch in Amerika bei der unter Max von Schillings Leitung ſtehenden Tournée der German grand opera Comp. in einer großen Anzahl von Städten einen durchſchlagenden Erfolg gehabt.

Der „Rigaer Männergeſangverein" und die „Rigaer Liedertafel" führten unter Leitung von Muſikdirektor Kirchfeld Hugo Kaun's Zyklus „Vom deutſchen Rhein" mit durchſchlagendem Erfolg auf, der auch von der Preſſe begeiſtert konſtatiert wurde.

Das Weitzmann-Trio (Leipzig) — Fritz Weitzmann, Klavier, Hans Mlynarczyk, Violine, Fritz Schertel, Cello — konzertierte im Februar und März in Schweden und erneut in Belgien mit größten Erfolgen. So kulminierte der Beifall des Konzertes in Lund (Univerſität) in einem dreifachen „Hurra" des geſamten Auditoriums auf die deutſchen Künſtler. In mehreren Anrechtskonzerten belgiſcher Städte (Mecheln, Aalſt) waren die Herren die erſten deutſchen Künſtler nach dem Kriege. Nach ihrem Antwerpener Konzert veranſtaltete der deutſche Konſul Dr. Sthamer dem Trio zu Ehren ein Abendeſſen.

Infolge des großen Erfolges, den Dr. Furtwängler mit den Berliner Philharmonikern bei ſeinem erſten Konzert in Paris gefunden hat, ſind zwei amerikaniſche Impreſſarii, die dem Konzert beiwohnten, an ihn mit dem Antrag herangetreten, in der kommenden Saiſon mit ſeinem Orcheſter eine Konzertreiſe von ungefähr ſechs Wochen durch die Vereinigten Staaten anzutreten. Die Verhandlungen ſind eingeleitet.

In nächſter Zeit wird der neue künſtleriſche Leiter der Oper in Helſingfors, Hans Ezdras Mutzenbecher, die finniſchen Erſtaufführungen des Korngold'ſchen „Der Ring des Polykrates" und Puccinis „Gianni Schicchi" herausbringen. Ferner wird im Rahmen einer Strauß-Feſtſpielwoche der Komponiſt perſönlich eine Oper und ſinfoniſche Werke dirigieren. Der Erbprinz von Reuß wird Richard Strauß auf der Finnlandreiſe begleiten. Auch die ſchwediſche Oper wird unter Forſells Leitung in Helſingfors gaſtieren.



Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Fritz Stege, Berlin. — Für den Verlag und den Anzeigenteil verantwortlich: Guſtav Boſſe Verlag, Regensburg. — Redaktionelle Sendungen an: Redaktionelle Geſchäftsſtelle der „Zeitſchrift für Muſik" in Berlin-Johannisthal, Sturmvogelſtr. 10 — Aufſätze u. innere Anfragen an: Dr. Alfred Heuß, Gaſchwitz bei Leipzig, Guſtav Meiſelſtraße 23. — Schriftleitung für Weſtdeutſchland: Prof. Dr. Hermann Unger, Köln-Marienburg, Alteburgerſtr. 338. — Sendungen für den Verlag an: Verlag der „Zeitſchrift für Muſik", Guſtav Boſſe Verlag in Regensburg. — Gedruckt in der Graphiſchen Kunſtanſtalt Heinrich Schiele in Regensburg.

# ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann
Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

HAUPTSCHRIFTLEITER: DR. ALFRED HEUSS, GASCHWITZ BEI LEIPZIG

Schriftleitung für Norddeutschland: Dr. Fritz Stege, Berlin

Schriftleitung für Süddeutschland und Österreich: Gustav Bosse, Regensburg

Schriftleitung für Westdeutschland: Prof. Dr. Hermann Unger, Köln



98. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG / JULI 1931 HEFT 7

## INHALT



### Bildbeilagen:



### Notenbeilage:



BEZUGSBEDINGUNGEN

Die Zeitschrift für Musik kostet im In- und Ausland im Vierteljahr RM. 4.—, Einzelheft RM. 1.50

Sie ist zu beziehen: a) durch alle Buch- und Musikalienhandlungen, b) vom Verlag der „Zeitschrift für Musik" Gustav Bosse Verlag in Regensburg direkt, c) durch alle Postämter (bezw. beim Briefboten zu bestellen). Bei Streifbandzustellung werden Portospesen berechnet. Der Bezugspreis ist im Voraus zu bezahlen

INSERTIONSBEDINGUNGEN

Preise für Anzeigen: 1/1 Seite RM. 180.—, 1/2 Seite RM. 94.—, 1/4 Seite RM. 50.—, 1/8 Seite RM. 28.—, die einspalt. 68 mm breite Millimeterzeile kostet RM. 0.80. Bei Platzvorschrift 25% Aufschlag. Eine Anzeigenseite ist 203 mm hoch und 140 mm breit
Zahlstellen des Verlages (Gustav Bosse Verlag): Bayer. Staatsbank, Regensburg; Postscheckkonto: Nürnberg 14349; Österr. Postsparkasse: Wien 156451

# Aus neuerschienenen Büchern.

Bayreuther Interregnum 1883.

Zu unserem über Julius Knieses Tagebuchblätter veröffentlichten Aufsatze schickt uns Freiherr Hans von Wolzogen eine Darstellung seiner abweichenden Auffassung über Heinrich Porges, die wir hier im Wortlaute folgen lassen. Er schreibt: „Unser prächtiger Kniese hatte bekanntlich eine scharfe Zunge, und manches Urteil kam bei ihm überscharf heraus. Er war aus eigener strengster Gesinnung so, im Sinne der großen Ansprüche, die er an sich selbst und seine Arbeitskraft stellte. Daß der grundechte Wagnerfreund Porges ein „Faulenzer“ war, d. h. langsam und bequem arbeitete, mag zugegeben werden, und daß hieran Kniese Anstoß nahm, ist zu verstehen, aber daß er „mehr Sinn für Börse und Zeitungen“ gehabt haben solle, ist bei seinem idealistisch reinen Charakter ganz ausgeschlossen; ebenso die Lieferung von „Sensationsnachrichten“ für Geld. Es gab damals überhaupt noch kaum solche Nachrichten über Bayreuth, abgesehen von den Lügen der gegnerischen Presse. „Geld“ hätte dem guten P. gewiß oft recht notgetan, aber daß er dafür unschöne Dienste geleistet, ist völlig unglaublich! Er war eine treue Seele, ein gutes Herz, ein philosophisch gebildeter Kopf — ein Mensch, den man lieb haben mußte, bei dem man den Eindruck hatte, daß das rassische Judentum vom germanischen Idealismus überwunden war, daher wir ihn den „Galiläer“ nannten. Es tut mir weh, ihn so verkannt zu sehen, auch unter der Autorität des ebenso echten und treuen Wagnerianers Kniese. Man soll sie „billig ehren Beede!“ — Dies das Urteil Hans von Wolzogens, das natürlich das gleiche Gewicht hat wie dasjenige Knieses. Ferner schreibt uns Frau Julie Böß-Kniese: „Levy bekam nicht den Auftrag, an Liszt zu schreiben. Durch Indiskretion erhielt er Kenntnis von der Eingabe an Liszt und kam dem zuvor, weil er wußte, daß er dadurch Liszts Kommen hintertrieb“. Damit erscheint das Verhalten Levys noch in einem viel übleren Lichte.

Otto Tröbes (dbk).

Dr. Max Kraußold: „Geist und Stoff der Operndichtung“, eine Dramaturgie in Umrissen. (Ed. Strache Verlag, Wien, Prag, Leipzig.) Aus dem Schlußwort: „Blick nach vorwärts“.

Ist die Oper überhaupt heute noch ein lebensfähiges, besser „fortschritt“fähiges Gebilde oder ein bereits erstarrtes Überbleibsel aus besseren Tagen, das allmählich in der Rumpelkammer der antiquierten musikalischen Stilgattungen zu landen bestimmt ist? Man möchte sich diese Frage allen Ernstes manchmal vorlegen, wenn man die Entwicklung der letzten Jahrzehnte überblickt. Unzweifelhaft ist eine Art „Opernflucht“ zu bemerken, bei ernsten Komponisten wie bei ehrlichen Theoretikern. Man spricht sogar vielfach von einem Irrgang der Musik seit mehr als drei Jahrhunderten (Sieg der Instrumentalmusik!) und schiebt gern der Oper als einem Erzeugnis der Renaissance die Hauptschuld zu. Heil und Regeneration soll dann nur in mittelalterlichen Formen und nach ältesten Vorbildern zu erwarten sein! Ferner herrscht auch unter den Opernkomponisten ein gewisser Widerwille gegen die Begriffe Oper (und Musikdrama), das zeigen Titel wie musikalische Legende, dramatische Sinfonie (!), szenische Kantate oder Ballade und andere mehr, die das Bestreben verraten, sich um den Kern der Sache herumzudrücken und geheimnisvoll Neues zu bieten. Dies ist die eine Seite.

Andererseits schwebt die Oper bei der Nachgiebigkeit mancher Komponisten und Textdichter gegen den Tagesgeschmack (Jazzoper und dergl.) in Gefahr, mit hineingehackt zu werden in die große Pastete des modernen Gesamtkunstwerkes (so unähnlich, ach, dem einst von den Besten der Nation erträumten), die sich aus Operettenreizen, neuen Tanzrhythmen, Revue und Filmspektakel zusammensetzt. Der heutige Stil ist auf den Unmusikalischen zugeschnitten, welcher in der Oper nur ein Theater- und Schaustück sehen will, mit allen Schikanen, wie er es gewöhnt ist, und dabei ein wenig Musik als angenehmes oder unangenehmes Radio-Nebengeräusch mit in Kauf nimmt

Die Oper hat allen Grund, ihre volle Kraft daranzusetzen, um sich in ihrer Wesensart zu behaupten. Sie darf oder sollte zunächst ihrer ethischen Pflichten nicht vergessen, die sich aus der Inkongruenz ihrer Bestandteile, wie wir früher ausgeführt, mit zwingender Notwendigkeit ergeben. Dann muß sie zweitens den Mut aufbringen, sich wieder in erster Linie als vokales Kunstwerk zu bekennen. Mehr und mehr ist, wie überhaupt in der Musik, die instrumentale Tonalität zur Herrschaft gelangt und hat die menschliche Stimme zur Nebenfigur des Orchesters (das nach Wagner dem Chor in der griechischen Tragödie entspricht?!) herabgedrückt. Anerkennt die Oper die Wichtigkeit ihrer vokal-polyphonen Mission wieder (gegenüber „Sprech“-Gesang und reiner „Ausdrucks“lautkunst), so tritt auch die vermißte und von den romantischen Tonschöpfern nur noch traditionell-mechanisch aufrechterhaltene Melodik wieder in ihre Rechte.

Endlich aber muß die Oper wieder festere Formen gewinnen, die schon äußerlich auch für die Textdichtung den Unterschied vom gesprochenen Drama oder Schauspiel besser erkennen lassen. Heute, nach den Erfahrungen von Jahrzehnten nach Wagner, können wir uns die Oper in einer mehr geschlossenen, kunstvollen Stilart wieder sehr gut vorstellen. In welcher Weise aber dabei ein Rückgreifen auf ältere, schon dagewesene Opernformen stattfinden könnte, wage ich hier nur in leisen Einzelandeutungen zu streifen.

Aus: Berthold Nennstiel: „Arbeit am Volkslied", Verlag Chr. Friedrich Vieweg, Berlin-Lichterfelde. — I. „Gedanken über die Behebung der gegenwärtigen Volksliedkrise".

Das im Mai 1930 in der „Zeitschrift für Musik" veröffentlichte Ergebnis einer Volksliedumfrage ist erfüllt von einer unerwartet starken Untergangsstimmung. Im dissonanten Chor der etwa sechzig Äußerungen, die in der Mehrzahl von ernstzunehmenden und sachkundigen Persönlichkeiten stammen, klingt selten eine uneingeschränkt hoffnungsvolle und glaubensfreudige Stimme auf. Nur im Negativen ergeben sich einige Konsonanzen: Die Möglichkeit einer neuen Volksliedblüte unter den gegenwärtigen soziologisch-kulturellen und politisch-wirtschaftlichen Verhältnissen wird nahezu einmütig verneint. Schöpferische Leistungen hält man infolge mangelnder Gemeinschaftsgrundlagen für ausgeschlossen. Spenglers Gedanke von der „Zivilisation" (jenem greisenhaften Endstadium einer Kultur, die an Arterienverkalkung leidet) schimmert als Glaubensbekenntnis bei vielen Befragten deutlich hindurch. —

Ist wirklich der letzte Tag des Volksliedes angebrochen? Haben wirklich Singkreis, Schule, Kirche, Reichswehr und Gesangverein nur noch die Aufgabe, die Schätze früherer Zeiten zu konservieren? Fehlt ihnen allen Ernstes die Möglichkeit, ihre Volks- und „Mit"glieder selber mitschaffen zu lassen? Ich glaube es nicht. Täglich sehe ich bei meinen Kindern in der Schule, wie sie teils unbewußt, teils halb- (und durch planmäßige Stärkung ihrer Kräfte) teils auch vollbewußt am Volkslied spontan tätig sind, wie sie zwar selten neuschaffen, aber ständig mit Lust umgestalten! Haben wir sie und die andern Laiensänger nicht vielleicht am Ende schöpferisch unsicher und gegen sich selbst mißtrauisch gemacht, indem wir ihr produktives Wollen gänzlich verkannten?

Drei Fragen gebe ich zur Überlegung: Kann sich melodische Schaffenskraft noch auswirken, wenn man die gedruckte Weise als unverletzlich „richtig" und — endgültig ansieht? Hat der Laie jemals wie der Künstler eine durch Tonleiter und Kadenz gegebene, aus isolierten Tönen bestehende Tonsumme schöpferisch zu handhaben gewußt oder hat er, wie die Volksliedvarianten zeigen, die Weise als Ganzes oder in ihren hervorstechenden Formteilen und Motiven sich zurechtzusingen versucht? Ist es ihm jemals darauf angekommen, ob die Weisen und die von ihm geschaffenen Varianten (nur darin und nicht im Selbsterfundenen zeigt sich des Volkes gestaltnerische Kraft!) von den gelehrten Hörern als „wertvoll" oder „wertlos" hingestellt werden oder hat er in unangekränkeltem Zustand nicht in erster Linie danach gefragt, ob das Lied ihn innerlich befriedigt?

Der Beantwortung dieser Fragen darf sich niemand entziehen, der die Krise des Volksliedes erkannt hat. Ist es nicht gröbste Verkennung der Lebensbedingungen des Volksliedes, wenn man es einerseits in den Mittelpunkt des Musikunterrichtes und — wie Jöde und Hensel es tun — gar in den Mittelpunkt der jugendbewegten musikalischen Volkserziehung rückt (bis dahin ist alles richtig!), aber andererseits Glasfenster darüber deckt, es wie ein verletzliches Kunstwerk vor „Verfälschungen" behütet und nur die wohltemperierte Treibhausluft ästhetisch-historischer Erziehermeinungen darüber hinwegstreichen läßt, statt es dem Sturm und Regen preiszugeben und seine Widerstandskraft am Widerstand der singenden Seelen zu erproben?

## Ehrungen.

Die theologische Fakultät der Albertus-Universität Königsberg hat dem Direktor der Akademie für Kirchen- und Schulmusik in Berlin, Prof. Dr. Hans Joachim Moser, die Würde eines Doktors der Theologie ehrenhalber verliehen.

Dr. Richard Strauß hat dem Generalintendanten der Preuß. Staatstheater Heinz Tietjen, zum Ausdruck der ihm gegenüber empfundenen freundschaftlichen Gesinnung und der Bewunderung seiner Tatkraft und künstlerischen und organisatorischen Fähigkeiten die „Aegyptische Helena", Opus 75, gewidmet.

Die Universität Los Angeles in Südkalifornien hat an Claire Dux für hervorragende Tätigkeit auf dem Gebiete der Musik den Doktorgrad für Musik verliehen.

Dem bekannten Sänger Lauritz Melchior wurde in der Großen Oper Paris im Verlaufe einer Vorstellung des „Othello" das Kreuz der Ehrenlegion überreicht.

Der österreichische Bundespräsident hat Dr. Richard Strauß anläßlich des vorläufigen Abschlusses seiner Dirigententätigkeit an der Wiener Staatsoper das große Ehrenzeichen mit dem Stern für Verdienste um die Republik verliehen.



Kürzlich fand im Foyer des Wiener Operntheaters die Enthüllung der Büste Gustav Mahlers, die Alma Mahler dem Operntheater gespendet hat, am 20. Todestag Mahlers statt. Die Feier wurde durch eine Ansprache des Generalintendanten Schneiderhan eingeleitet.

## Preisausschreiben.

Die „Association des Amis de l'Opéra-Comique" setzt 1200 Frs. aus für die beste vergleichende Studie in französischer Sprache: „Deux maîtres de l'opéra-comique: Auber et Adolphe Adam". Einsendungen mit Kennwort bis zum 31. Juli an M. Maurice Cauchie, 14 rue Berthollet, Paris 5e. Umfang 60 000 Buchstaben, mit mindestens 10 Notenbeispielen.

Alljährlich verleiht die Stadt Wien drei Kunstpreise in der Höhe von etwa zweitausend Reichsmark. In diesem Jahre wurden auf dem Gebiete der Dichtkunst Rudolf Hans Bartsch auf dem Gebiete der Musik Dr. Anton Webern, und auf dem Gebiete der bildenden Kunst der Maler Ekko Ozlberger mit Preisen ausgezeichnet. Insgesamt haben sich 235 Künstler um Preise beworben. Mit der Auszeichnung des mehr als problematischen Schönberg-Schülers A. Webern hat sich die Stadt Wien zu einem voreiligen fortschrittlichen Standpunkt bekannt.

## Verlagsnachrichten.

Soeben ist im Verlag Das Theater, Berlin W 35, als ein Handbuch für Bühne, Konzert, Tonfilm und Rundfunk, der Künstler-Almanach 1931 erschienen. In einer sehr geschmackvollen Aufmachung, auf Kunstdruckpapier hergestellt, bringt der mit ausgezeichneten Aufnahmen ausgestattete Almanach eine systematische Einteilung der Künstler der Bühne und des Tonfilms nach Fachgruppen, Typ, bzw. Stimmgattung. Es ist hier ein Besetzungsbuch und Nachschlagewerk von Rang geschaffen, das für die Praxis ein äußerst wertvolles Material bringt und imstande sein dürfte, die Suche nach der erwünschten Individualität wesentlich zu erleichtern.

## Zeitschriften-Schau

„Allgemeine Musikzeitung", Berlin, 58. Jahrgang, Nr. 21.

„Didaktische Musik?" Von Dr. Fritz Lauhöfer. Der Verfasser wendet sich im Verlauf seiner Ausführungen einer grundsätzlichen Betrachtung des Lehrstückes zu.

Es ist sehr bezeichnend, daß man, nachdem man bei den durch „Erlebnis, Milieu, Beruf und Politik verbildeten Erwachsenen" keine besondere Liebe und Empfänglichkeit für die neue kollektivistische Musikproduktion gefunden hat, nunmehr die durch Tradition und klare Einsicht in die unverlierbaren Werte unserer vergangenen Musikkultur noch nicht „beschwerte" Jugend zu „aktivieren" und für diese sachliche Gemeinschaftsmusik zu gewinnen sucht.

Das Lehrstück ist eine dem deutschen Musikwillen und der deutschen Musikeinstellung durchaus wesensfremde Erscheinung und Stilform, weil es lediglich vom kalten Intellekt gezeugt ist, die Musik in eine durchaus sekundäre, untergerordnete Linie rückt und Regungen und Bedürfnisse unbefriedigt läßt, die dem Deutschen nun einmal wesenseigentümlich und wesensnotwendig sind. Diese Bewegung läßt ganz das innere Schaffens- und Entwicklungsgesetz des Deutschen außer acht, der evolutionär, nicht revolutionär und ein Organismus von langsamer Reifeprägung ist.

Hier liegt nicht zuletzt die Absicht vor, unsere musikalische Vergangenheit, unsere auf der starken schöpferischen Persönlichkeit ruhende musikalische Kultur in Mißkredit zu bringen. Es handelt sich im tiefsten Grunde um den Kampf gegen unsere nationale Musikkultur. Man will den Prozeß der Einschmelzung der Individualität in die anonyme, kollektive Masse durch eine bewußte Zweckmusik von der musikalischen Seite her weitertreiben. Klassenkampf im harmlosen Gewande der Musik! Musikpolitik in durchaus eindeutigem, parteipolitisch verengtem Sinn!

Was Schiedermair in seinem Buch „Die deutsche Oper" von der gegenwärtigen musikalischen Situation sagt, daß nämlich in der „Neuen Musik" der Intellektualismus wahre Orgien feiere, daß bei den Bemühungen der Gegenwart um die Schaffung eines neuen, unromantischen Kollektivkunstwerks in seltener Fülle Verflachung und Verrohung der künstlerischen Problematik in die Erscheinung trete und das Krampfhafte und Erzwungene für die musikalische Inspiration Ersatz bieten müsse, trifft in besonderem Maße für die musiksoziologischen Versuche des Lehrstücks und der Schuloper zu.

Die „Neue Musik" will von allen außermusikalischen, weltanschaulichen und literarischen Bindungen los. Sie hat — so behauptet sie — Richard Wagner hauptsächlich wegen der Belastung seines musikalischen Werkes mit außermusikalischen Elementen schärfsten Kampf angesagt. Es ist merkwürdig genug und charakteristisch dafür, in welche Sackgasse und in welch unfruchtbares Gelände die „Neue Musik" geraten ist, daß sie, die die Ausprägung des Musikantischen und des rein musikalischen Spiels in ihren Werken anstrebt, nunmehr beim intellektuellen Experiment angelangt ist. Es bleibt erst unserer rationalistischen Zeit vorbehalten, hier in einem neuen Gesamtkunstwerk Elemente zusammenschweißen zu wollen, die sich niemals zu einem organischen, überzeugenden Ganzen verbinden.

Der neue historische Roman von



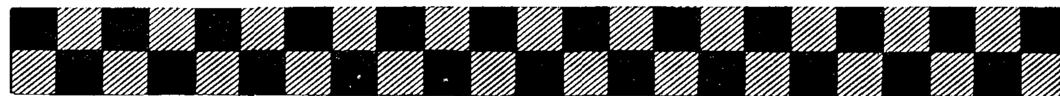
# FRIEDRICH GRIESE

# Der Herzog

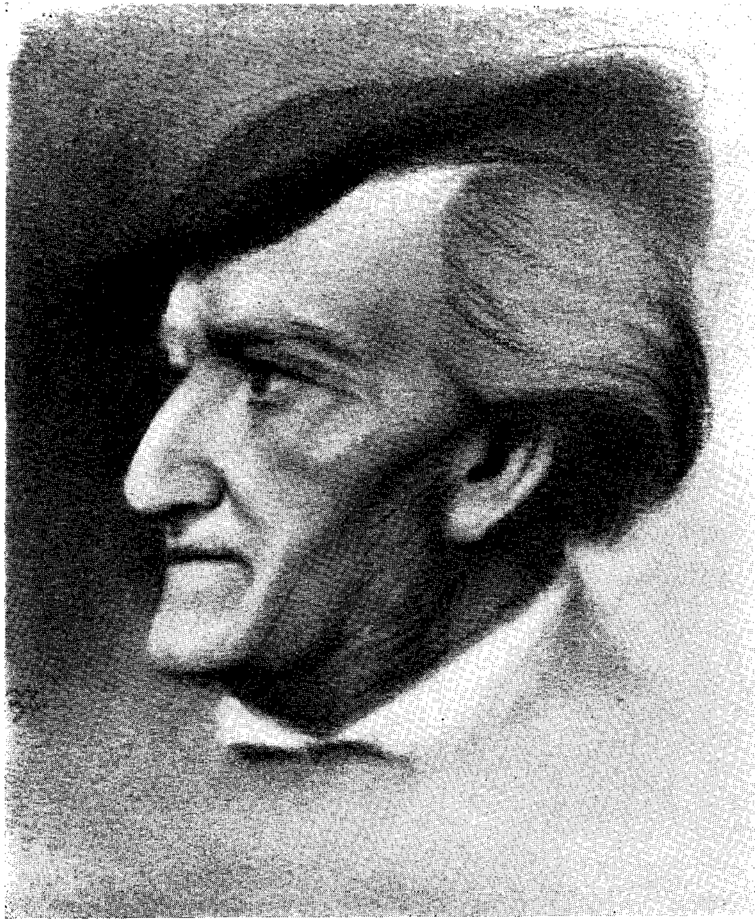
**Roman. In Leinen gebunden RM. 6.50**

Etwas ganz Neues ist Friedrich Griese in diesem Roman gelungen: die dichterische Form der Chronik. Das Buch, das eine ganze Landschaft, ein Volk, eine Epoche in den starken Strom seiner Handlung hineinreißt, ist neu in seiner Art und im ganzen Schaffen Friedrich Grieses. Der Herzog ist Karl Leopold von Mecklenburg. Ein letzter wahrer Herzog, Kriegsherr und Führer seines Volkes. Wendischen Blutes wie das niedere Volk Mecklenburgs, liegt er in unaufhörlicher Fehde mit der germanischen adligen und bürgerlichen Oberschicht seines Landes. Die auswärtigen Großmächte, der Russenzar Peter der Große, der Schwedenkönig Karl XII., der erste Preußenkönig, der deutsche Kaiser und das Reich werden in den Kampf hineingezogen. Schließlich unterliegt der Herzog dennoch den stärkeren Mächten seiner Zeit. Als einsamer „Vertriebener" endet er sein Leben. Mecklenburgs Stammesseele, sein Unvergängliches, lebt in diesem Buche ebensosehr wie die unausschöpflich reiche Welt des Barock mit ihren überprächtigen Festen und derben Späßen, mit Höhenrausch und Verzweiflung, Heldentum und Gemeinheit und mit seinen männlich starken und gerade in diesem Landstrich so deutschen Leidenschaften.





HANSEATISCHE VERLAGSANSTALT · HAMBURG-BERLIN-LEIPZIG



Richard Wagner

Nach einer Bleistiftzeichnung von Prof. Hans Wildermann

# ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann
Seit 1906 vereinigt mit dem Musikalischen Wochenblatt

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG
HAUPTSCHRIFTLEITER: DR. ALFRED HEUSS, GASCHWITZ BEI LEIPZIG




98. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG / JULI 1931 HEFT 7

## Über die Stilfrage bei Gestaltung der Bühnenbilder zu Richard Wagners Werken.

Von Hans Wildermann, Breslau.

Aus dem Wesen der Künste heraus und mit mancherlei Gründen belegt, hat man die Reihenfolge der Künste so geordnet, daß der Baukunst die Skulptur, dieser die Malerei, dieser wiederum die Musik übergeordnet ist — als oberste aller die Dichtung. Man könnte schließlich die Tanzkunst und eine Kunst ferner Zukunft (und welche Kunstsehnsucht treibt nicht letzten Endes noch nach Unbenennbarem?), wiederum hinzuordnen, dann bliebe der Musik die pyramidale Mittelspitze, zu der zwei Linien auf- und absteigen. Tatsächlich aber nimmt diese, die von allen Künsten am schlackenreinste, auch mit sehr viel Berechtigung ihre genannte Stelle ein. Sie steht, als eine Art Reich der Sehnsucht in ihrer Sonderstellung da. Seltsamerweise erkennen das nicht immer gerade die eigenen Jünger dieser Königin der Künste. In Verkennung des beglückenden, vom Erdenrest unbeschwerten Zustandes, absolut musikalisch zu gestalten, streben sie hinaus oder richtiger hinab zu den Regionen der Schwesterkünste. Die Jünger dieser aber, und das begreifen wir besser, zu ihr hinauf. Ganz deutlich hat sich das hier charakterisierte als Faktum in den Bestrebungen der Künste besonders in den letzten Jahrzehnten gezeigt. Vor allem in der Malerei und der Skulptur. Die Künstler dieser Gattung sehen mit wahrem Neid zu dem Wesen der Musik, das sich auslebt im Reiche des Über-Sinnlichen. Keines Naturvorbildes, keines Nachbildungstriebes bedarf das musikalische Kunstwerk. Hundertfältig und namenlos ist seine Wirkung. Unnennbare reine Farbe, schwingender, beflügelter Rhythmus — unvergleichbar in allem. Auf solch höheren Plan und eben aus der gewaltigen Sehnsucht heraus dorthin zu gelangen, zertrümmerten die Maler und Bildner die Form des Naturvorbildes, ja leugneten zuletzt die Notwendigkeit jeder Formbindung für das wahre Kunstwerk aus Farbe oder Stein, Metall oder Holz und gaben ihren Werken der Musik entlehnte Namen, wie „Rhythmen", „Empfindungen in Dur" usw. Darin liegt der wahre Grund der all zu oberflächlich als pure Modetorheit betrachteten Versuche modernen Gestaltungswillens auf den genannten Gebieten.

Will man nunmehr heutigen Tages bereits ein Abfluten dieser Bestrebungen erkennen, so hat das vielleicht seinen Grund darin, daß man sich der ästhetischen Notwendigkeit fügt, die Wesensgrenzen der einzelnen Künste nicht zu verwischen. Weitere Versuche würden zu nichts führen, weil die Musik eine Kunst ewiger Bewegung ist, Malerei, Skulptur und Baukunst gebannte Künste sind. Aber wie in Allem nichts geschieht, es sei denn, zu irgend einem

erst nach und nach zu erkennenden Zweck, so hat auch die einmal erwachte Sehnsucht nicht nur zu chaotischem Versagen geführt. Die Kunst mit den Farben in einer der Musik ähnlichen, bewegten Weise zu gestalten, hat ein Gebiet, auf dem sie der oben erwähnten (notabene niemals und in keinem wahren Künstlerherzen zum ewigen Stillschweigen zu bringenden) Sehnsucht näher rückt: Die Bühne. Indem die Farbe auf der Bühne nach Zeitmaßen in die Erscheinung treten kann, an- und abschwellend wie ein musikalischer Akkord, entrückt sie der Gebundenheit, die ihr im Tafel- oder Wandgemälde zu eigen ist. Aber während sie dieser Gestalt dem Wesen der Malerei entschlüpft und im Reich der Naturentbundenheit die Freiheit des musikalischen Formens annimmt, ist sie doch auch wieder, um überhaupt nicht allzu abstrakt und ausschließlich in die Erscheinung zu treten, an ein Formprinzip gebunden. Daß dieses Formprinzip dagegen ein anderes sein muß, als das des Gemäldes (und vor allem des naturalistischen) das liegt wohl allzu nahe. Auf der Bühne ist nichts „natürlich", am allerwenigsten die Zeit. Die Stunden, Jahre und Jahreszeiten wickeln sich ab, im Spiegel der Logik willkürlich, im Spiegel der Kunst gesteigert lebendig. Das Erlebnis eines Bühnenkunstwerkes ist in seinem, obwohl fortschreitenden Geschehen, doch in seiner ganzen Gedrängtheit alles Tatsächlichen eine unendlich verkürzte Chronik von Vergangenem. Alles wird zugespitzt auf das charakteristischste seines Wesens. Der Tag ist ein Hellwerden, Hellsein — Dunkeln in wenigen Minuten; das Jahr, kaum Stunden, vielleicht ein Wort zu Anfang des Aktes. Der Sommer — der Herbst; ein Grünen, ein Vergilben. Minuten- und Sekundendetails sind nicht da und doch werden sie erlebt, wo das Geschehen es lapidar will. Dies alles bedingt die Formgestaltung auf der Bühne: Klarheit, Größe. Wenn nun die Kunst der Farbe auf ihrem Zuge im neuen Reich nach dem ihr hier adäquaten Formprinzip sucht, so wird sie es in der Kunstgattung zu suchen haben, die ihrem Wesen nach der Musik im Gestaltungsprinzip am ähnlichsten ist, der Baukunst. Die Architektur ist in der Gestaltungsfreiheit der Musik deswegen am ähnlichsten, weil sie durch keine Naturvorbilder im Formalen gebunden ist.

So ergeben also zwei Bedingungen, die aus unleugbaren künstlerischen Tatsachen hervorgehen, den Bühnenbildstil im musikalischen Bühnenwerk: Die Sehnsucht der Malerei ihre gebannten farbigen Töne in fließende tönende Farben umzuwandeln, um harmonisch im Musikalischen eingehen zu können; dann die Notwendigkeit, die Transzendens dieses Vorgangs sinnlich sichtbar einzufangen, bezw. zu tragen, Formgestaltung im architektonischen Sinne.

Wie ein gotischer Dom Architektur gewordener Wald ist, so kann man auf ähnliche Art die gesamte Natur künstlerisch wiedergeben, ohne ihr durch hilflose Kaschierversuche den Atem des Lebens zu rauben. Denn, wohl muß der Baum, der Felsen usw. auf der Bühne Baum, Felsen bleiben. Jenem muß man das wachsende, emporragende, sich verjüngende im Geäst, das sich gewölbeartig ausbreitende im Laubwerk lassen; diesem die Schärfe, die Härte, das Lastende, das seit Urzeiten Ruhende. Nichts ist damit geschehen, wenn man die Dinge von außen „nachmacht". Die Naturtreue von außen ist Untreue gegen die Gesetze der Kunst. Das Organische des Naturgegenstandes bedingt seine Gestalt; in ihm liegen seine Baugesetze; selbst die Meister der Dombauten haben gewiß keinen Wald bauen wollen, aber als sie bauten, da bauten sie nach den alten inneren Gesetzen. Post festum wurde das im fertigen Werk offenbar!

Die Furcht auf solchem Pfade zu einer Starrheit verurteilt zu sein, ist unbegründet. Die Variationen der Formgestaltungsmöglichkeiten sind ohne Zahl. Sie reichen vom Naiven über das Komische, Lustige, Bizarre, Harte bis zum Zarten, Weichen, Schmiegsamen, Frommen und Erhabenen. Es ist künstlerischer, einen Wolkenhimmel in einer Komödie aus lustigen Soffitten zu machen (Liebesverbot), als sie mit photographischen Projektionen auf das Monstrum eines sogenannten Rundhorizonts (NB. Wo gäbe es so etwas ängstlich Dummes in der Natur!) zu werfen. Es ist ebenso viel künstlerischer, ein Schiff aus einem einfältigen Versatzstück hervorzuzaubern, als es räumlich wirklich und kunsthistorisch richtig zu bauen (Holländer). („Vollkommenheiten dieser Art gehören dem phantasieverarmten und die Phantasie tötenden Kino.) Und um noch ein Beispiel zu nennen, es ist edler und künstlerischer die Verlassenheit auf Tristans

Burg durch ſtarkes Betonen von ſparſamen liegenden, laſtenden Linien zu erfaſſen, als durch ein Brachfeld von Stein- und Fels-Kaſchierungen, in „maleriſches Durcheinander hingeworfen".

Iſt im Unerſchöpflichen der Formen genügend Gewährleiſtung gegeben, nicht in der architektoniſchen Transformation der Dinge zu erſtarren, ſo iſt es dies noch viel mehr durch das Hinzutreten der Farbe. Denn wenn, um auf das erſte Beiſpiel zurückzugreifen, im gotiſchen Dom der Säulenwald noch der Farbe entbehren kann (er ſoll ja auch nicht Wald ſein!), ſo iſt aber auf der Bühne die Farbe der Vervollkommner in der Vermittlung des hier beabſichtigten Waldbildbegriffes. Erſt in der Verbindung und im Zuſammenhang mit den Farben, werden die Dinge der Bühne zu dem, was ſie ſein ſollen: das Natur-Gebilde auf den Brettern, die die Welt bedeuten! (nicht ſind!).

Richard Wagner wollte das Geſamtkunſtwerk. Er wollte es, aber er hat es damit noch nicht geſchaffen. Als man es aber ſeinem Willen nach ſchaffen wollte, da warf man die Künſte, ſo, wie ſie waren, zuſammen und es wurde ein unerträgliches Zwittergebilde. Wagner war eben kein Maler, ſonſt hätte er dem Weſen der Malerei nicht eine ſolche mißliche Miſſion zumuten können. Er war eben ein Muſiker und als ſolcher ein Verkenner der Grenzen der verſchiedenen Künſte. Es bedurfte erſt des langen Weges und einer einſichtsvoll objektiven Erkenntnis der Dinge, in Anfangs erwähnter Weiſe, um Wagners Willen zu einem Geſamtkunſtwerk verwirklichen zu können bezw. dieſe Verwirklichung überhaupt erſt einmal anzubahnen.

Man hat die Verſuche, zu dem Ziel zu gelangen, mehr geſchmäht, lächerlich gemacht und nicht ernſt genommen, als in ihnen erkannt, welch hingebungsvolles, ja opferfreudiges Bemühen hier am Werke iſt. Es iſt fruchtlos zu ſagen, was Wagner getan hätte, wenn er an der heutigen Entwicklung der Dinge teilgenommen. Es genügt, bei den erfaßbaren Wirklichkeiten zu bleiben und zu wiederholen: er hat die Geſamtkunſt, die Verſchmelzung der Künſte gewollt, aber er hat ſie ſelbſt nicht vollbracht. Die, die ſeinen Willen noch unmittelbar zu ſeinen Lebzeiten verwirklichen wollten, waren noch viel befangener in der Konvention der Zeit als Rich. Wagner ſelber. (In den „Bayreuther Blättern" ſpricht er das deutlich genug aus.) Bei dieſem unerfüllten Willen Wagners ſtehen zu bleiben, hieße ſeinen Willen mißachten und den Kern der Erfüllungsmöglichkeit verfaulen zu laſſen. Das aber kann nicht der Wille der Freunde ſein.

Es iſt freilich zu allem eins hinzuzufügen. Man muß das hier Angedeutete verſtehen rein als eine Sache der Nachfahren des Landes der Meiſter Gerhard von Rile, Dürer, Bach. Aus einer Kunſtanſchauung weſtlichen Gepräges heraus oder den Schattenkünſten Amerikas, dem Kino, Radio uſw. kann nicht das zur Reife gelangen, was „im Vertrauen auf den deutſchen Geiſt" begründet wurde.

# Aphorismus.

Ein ganz Weſentliches im Kunſtwerk iſt nur auf dem Wege des Religiöſen von Anbeginn aller Kunſt an überhaupt zu erfaſſen geweſen. Iſt einer Gegner dieſes Unnennbaren im Weſen der Kunſt, iſt einer abgeneigt, das Myſterium Gott vom Heiligen Leben umwoben und verſchleiert zu ſehen, will jemand nur dem Auge trauen und der Erſcheinungswelt, ſo vernichtet er Gott und die Kunſt und was daran Schönheit iſt und Leben war, wird wirkungslos und entſchwindet.

(Aus „Das Lebensdiarium des Hans Wildermann".)

# Von der Farbe und dem Licht auf der Bühne im Hinblick auf Goethes Farbenlehre unter beſonderer Berückſichtigung von Richard Wagners „Parſifal".

Von Hans Wildermann, Breslau.

Die hier ausſchnittweiſe wiedergegebenen Ausführungen entnehmen wir einem Vortrage, den Prof. Wildermann bei dem II. Hamburger Farbe-Ton-Kongreß 1930 gehalten hat. Wir bringen ſie, weil die angezogenen Beiſpiele Wagnerſche Werke betreffen und vor allem die Farben und Lichtgeſtaltung des Parſifal von einer Seite zeigen, die unſeres Erachtens eine wertvolle Beiſteuerung zum Thema der Inſzenierung dieſes Sonderwerkes bilden.

Die beigefügten Bilder ſind zwar nicht unmittelbar für die Bühne geſchaffen worden, ſie enthalten dafür aber doch in der Formbehandlung alles Weſentliche, wie die Geſtaltung der Szene in Beziehung zu dem Geſagten gedacht iſt. B.

Von ſeinem Werke über die Farben iſt der Abſchnitt von der ſinnlich-ſittlichen Wirkung der Farbe von jeher am wenigſten auf Widerſtand geſtoßen. Goethes Farbenlehre gilt ja aus dem Grunde für beſonders verfehlt, wie Profeſſor Wohlbold in ſeinem Führer durch Goethes Sammlungen optiſcher Apparate im Nationalmuſeum zu Weimar ſagt, weil er Methoden in das Gebiet exakter Forſchung einführen wollte, die nur für den in freier Phantaſietätigkeit ſchaffenden Künſtler auf ſeinem Gebiet Geltung haben dürfen.

Wenn wir uns als Künſtler, alſo von Goethe herkommend, mit dem Weſen der Farbe beſchäftigen, ſo identifiziert ſich ſchließlich eben dieſes Weſen der Farben ſo ſehr mit dem Begriff des Schickſals, daß ich nicht anſtehe zu behaupten, beide als das Gleiche anzuſehen. Würde der Menſch ganz in reinem, weißem Licht leben oder würde er in tiefſtes Schwarz eingehüllt eine Daſeinsform führen können, ſo würde in beiden Fällen von einem Schickſalsbegriff, wie er ja eben durch die Tendenz, von einem Zuſtand in den andern hinüber zu wollen, bedingt iſt, kaum die Rede ſein können. In Schwarz und Weiß — beide in reinſtem Begriff vorgeſtellt — liegt kein Farbenerlebnis; erſt durch das Hinzutreten des Mediums der Trübe entſteht für Goethe die Farbe. In den Trübungen zwiſchen Tag und Nacht liegen die Schickſale der Menſchen begründet.

Stellt man ein ſolches Denken in den Dienſt dramatiſchen Geſtaltens auf der Bühne, ſo iſt wohl einzuſehen, daß eine Parallele zwiſchen der Dichtung oder dem Drama, wie es unſere Ohren als Zuhörer aufnehmen, und der farbigen Umwelt, die ſich dem Auge gleichzeitig darbietet, als gegeben anzuerkennen bezw. zu erſtreben iſt. Drama iſt Bewegung. Der Tageslauf: der Weg von der Finſternis durch das Licht in die Finſternis, iſt auch das Drama der Farben, der Abglanz des menſchlichen Schickſals. Da aber die Farbe — nur ſo betrachtet — mehr iſt als die äußere Eigenſchaft an der Fläche eines Körpers, ſo muß ſie, ſoll ſie wirklich ſchickſalhaft hervortreten, auch aus dieſer Flächenhaftigkeit in den Raum überſpringen können. Hans Wohlbold charakteriſiert dies in einem vorzüglichen Aufſatz „Raumerlebnis und Farbenlehre"[1] ſo: „Es geht aus denſelben (nämlich ſolcherlei Tatſachen) hervor, daß die Farbe Raum erzeugt, aber einen Raum, deſſen — zunächſt dritte — Dimenſion nicht als geometriſche Form vorhanden iſt, ſo wie in der Linearperſpektive. Der „Farbenraum", wenn wir ihn ſo nennen wollen, iſt etwas anderes als der geometriſche Raum. Für den letzteren iſt die dritte Dimenſion phyſiſch vorhanden, im Farbenraum wird ſie aus dem körperlichen Daſein hinaufgehoben in das Gebiet ſeeliſchen Erlebens, und ganz folgerichtig iſt ſie dort nicht ſtarr, ſondern ſie iſt bewegt, in ſich lebendig. Die blaue Fläche — wir erinnern an das Zitat aus Goethes Farbenlehre

[1] Verlag „Der kommende Tag", Stuttgart 1922, S. 38.

— flieht vor uns, das Gelbrote „bohrt ſich ins Organ", ins Auge. Damit iſt zunächſt für den Maler das Problem gegeben, die Form auf der Bildfläche aus der Farbe allein zu geſtalten, den bewegten Raum an Stelle des ſtarren Raums darzuſtellen."

Auf der Bühne iſt nun der Maler in der glücklichen Lage, die Farben in ganz beſonderer Weiſe raumhaft in die Erſcheinung treten zu laſſen, wenn er das Medium der Trübe in dramatiſche Aktionen verſetzt oder, anders geſprochen, wenn er die Schleier als ſorgſame Verhüller des blendenden Lichtes anzuwenden verſteht. (Vor dem reinen Licht würden wir vergehen, in den Trübungen erkennen wir uns.) So wenig, wie ſich das Schickſal als rein zu erkennende Urſache ſofort beim Beginn der Handlung vor uns hinſtellt, ſo wenig darf die Farbe in ihrem Wert von vornherein ausgeſchöpft ſein, ſoll ſie eine dramatiſche Wirkung hervorbringen.

Die erſten Sätze in Goethes Abhandlung über die ſinnlich-ſittliche Wirkung der Farbe[2] lauten: „Da die Farbe in der Reihe der uranfänglichen Naturerſcheinungen einen ſo hohen Platz behauptet, indem ſie den ihr angewieſenen einfachen Kreis mit entſchiedener Mannigfaltigkeit ausfüllt, ſo werden wir uns nicht wundern, wenn wir erfahren, daß ſie auf den Sinn des Auges, dem ſie vorzüglich zugeeignet iſt, und durch deſſen Vermittlung auf das Gemüt in ihren allgemeinſten elementaren Erſcheinungen, ohne Bezug auf Beſchaffenheit oder Form eines Materials, an deſſen Oberfläche wir ſie gewahr werden, einzeln eine ſpezifiſche, in Zuſammenſtellung eine teils harmoniſche, teils charakteriſtiſche, oft auch unharmoniſche, immer aber eine entſchiedene und bedeutende Wirkung hervorbringt, die ſich unmittelbar an das Sittliche anſchließt. Deshalb denn Farbe, als ein Element der Kunſt betrachtet, zu den höchſten äſthetiſchen Zwecken mitwirkend genutzt werden kann."

Um nun ein Beiſpiel von der Bühne zu bringen, in dem ſich die Farbe diesbezüglich unmittelbar an das Sittliche anſchließt und darüber hinaus in der obenerwähnten Weiſe zum Farbenraume ſich entwickelt, möchte ich eine Szene aus „Tannhäuſer" anführen. Von Rom zurückkehrend, trifft Tannhäuſer in dem Augenblick auf Wolfram von Eſchenbach, als ſich der Abend über eine herbſtliche Landſchaft herabſenkt. Tannhäuſer ſchildert bei zunehmender Dunkelheit die Geſchichte ſeines Schickſals. In einer Inſzenierung, die darauf bedacht war, ein Zuſammengehen mit dem Drama herzuſtellen, geſchah nun das Folgende: Die Zuſchauer gewahrten am Himmel ein entſchiedenes Wetterleuchten, das die Ausbrüche Tannhäuſers zu akkompagnieren ſchien. Auf die Bemerkung eines Zuhörers, daß ihm dieſes Wetterleuchten beſonders wirkungsvoll erſchienen ſei, konnte ich ihm antworten, daß dies keineswegs, wie er vermeinte, durch eine elektriſche Blitz-Anlage hervorgebracht worden ſei. Die beiden Farben, das Blau des Himmels und das Orangegelb der Landſchaft, waren bei zunehmender Stärke in Widerſtreit geraten, ebenſo wie das Schickſal Tannhäuſers es ſchildert, und hatten ihre Fläche verlaſſen. Sie blitzten in die Alldimenſionalität des Raumes.

Ein weiteres Beiſpiel, welches in ähnlicher Weiſe zur Begründung des bis hierhin Geſagten herangezogen werden ſoll, entnehme ich dem „Parſifal". Bei einer im Jahre 1914 erſtmalig außerhalb Bayreuths veranſtalteten Aufführung des „Parſifal" war bei der Geſtaltung des Waldes auf die Sonderheit dieſes Landſchaftsbildes die größte Sorgfalt verwendet worden, um den Charakter des abgeſchloſſenen heiligen Bezirkes, zu dem, wie es in der Dichtung heißt, kein Weg hinführt durch das Land, zu betonen. Die Bäume, in ihrer organiſchen Struktur dem Tannentypus nachgebildet, waren in blauer Farbe gemalt. Indeſſen doch ſo, daß ſtellenweiſe Farbtöne angebracht waren, die anderen Lichtwirkungen zugänglich blieben. Goethe ſagt von der Farbe Blau, in ebendem Abſchnitt[3]: „Dieſe Farbe macht für das Auge eine ſonderbare und faſt unausſprechliche Wirkung." (Alſo dem Charakter dieſes Landſchaftsbildes durchaus gemäß.) „Sie iſt als Farbe eine Energie; allein ſie ſteht auf der negativen Seite und iſt in ihrer höchſten Reinheit" (wie es das Gralsgebiet eben ſein ſoll) „gleichſam ein reizendes Nichts. Es iſt etwas Widerſprechendes von Reiz und Ruhe im Anblick" (beides Eigenſchaften, die der junge Parſifal, der in das Gebiet vordringt, empfindet). Im Verlauf der

[2] Goethes Farbenlehre. Herausg. von Hans Wohlbold, Jena (Eugen Diederichs) 1928. S. 404.
[3] A. a. O., S. 408 ff.

Handlung schreibt Wagner vor, die Sonne zur Waldesmorgenpracht wirken zu lassen, was naturgemäß den Stimmungsgehalt der Szene verändert. Der See erscheint lieblicher in einer meergrünen Farbe. Der kongruente Satz Goethes dazu lautet: „Es ist nicht unangenehm, wenn das Blau einigermaßen vom Plus partizipiert. Das Meergrüne ist vielmehr eine liebliche Farbe.“ Und vom Gelb, das ja diese angenehmere Wirkung hervorgebracht hat, sagt Goethe: „Es führt in seiner höchsten Reinheit immer die Natur des Hellen mit sich und besitzt eine heitere, sanft reizende Eigenschaft.“ In dem zweiten Bilde des ersten Aktes, dem Gralstempel, war die Farbe Blau beibehalten; denn es handelt sich ja dort um das gleiche Gebiet. Indessen stand in der Mitte ein Altarstein von roter Farbe, — an diesem Steine vollbringt ja Amfortas seinen unruhvollen Dienst. Durch Hinzunehmen einer roten Beleuchtung wurde das Bild langsam ins Rotblaue gesteigert. Goethe: „Das Blaue steigert sich sehr sanft ins Rote und erhält dadurch etwas Wirksames, ob es sich gleich auf der passiven (Amfortas) Seite befindet. Sein Reiz ist aber von ganz andrer Art als der des Rotgelben: er belebt nicht sowohl, als daß er unruhig macht.“ Bei der Steigerung der Handlung steigert sich auch die Farbe, in dem Zuschauer das Verlangen auslösend, von dem auch Amfortas beseelt ist, den Punkt zu finden, wo er ausruhen kann. „So wie die Steigerung selbst unaufhaltsam ist, so wünscht man auch mit dieser Farbe immer fortzugehen und einen Punkt zu finden, wo man ausruhen könnte.“ Die Steigerung der Farbe über das Blaurot hinaus zum Purpur, geschah in dem Augenblick, als die Taube sich in dem Raum hineinsenkt. „Indem die hohe Geistlichkeit“ (und die Gralsritterschaft ist ja eine Geistlichkeit) „die unruhige Farbe des Blauroten sich angeeignet hat, so dürfte man wohl sagen, daß sie auf den unruhigen Staffeln einer immer vordringenden Steigerung unaufhaltsam zu dem Kardinalpurpur hinaufstrebe.“ Wenn im letzten Akt die beiden entgegengesetzten Helden der Dichtung — Parsifal und Amfortas — der Vereinigung entgegenstreben und damit eine ideale Lösung des auszumachenden Schicksals herbeiführen, so finden unsere Gefühle die endliche Befriedigung. Dies geschieht in dem Augenblick, da Parsifal aufs neue den herabfallenden Lichterstrahl durch seine Erlösungstat bewirkt. „Wenn wir beim Gelben und Blauen eine strebende Steigerung ins Rote gesehen und dabei unsere Gefühle bemerkt haben, so läßt sich denken, daß nur in der Vereinigung die gesteigerten Pole eine eigentliche Beruhigung, die wir eine ideale Befriedigung nennen möchten, stattfinden könne. Und so entsteht bei physischen Phänomenen diese höchste aller Farbenerscheinungen aus dem Zusammentreten zweier entgegengesetzten Enden, die sich zu einer Vereinigung nach und nach selbst vorbereitet haben,“ sagt Goethe von der Farbe Rot. Das Schlußbild war vom roterglühten Gralskelch ausgehend ganz in diese Farbe eingehüllt.

Es könnte leicht der Eindruck erweckt werden, als ob nun damals bei der Entstehung dieser Inszenierung die Arbeit quasi mit dem Goethe in der Hand konstruiert worden wäre. Ich muß indessen gestehen, daß mir in jenen Tagen die Farbenlehre so gut wie gar nicht bekannt war. Der Wetterstrahl Schopenhauers hatte meine akademischen Lehrsäle nicht erhellt, ebensowenig wie die anderer, — von der Farbenlehre war dort nicht die Rede. Und wenn man davon sprach, wurde sie mit Achselzucken und überlegenem Lächeln als Dilettantismus beiseite getan.

Man kann nicht von diesen Dingen sprechen, ohne dessen zu gedenken, der wie mit „horchenden Augen“ — nach einem schönen Ausdruck Anna Magdalena Bachs, den sie auf Bachs Blicke geprägt hat — das Wesen der Farben erforscht und erlebt hat. Er faßt in einem unendlich schönen Spruch alles das zusammen, was hier angedeutet wurde: das rhythmische Zusammengehen, ja Zusammenfallen von Farbe, Licht und Menschenschicksal, wie es die dramatische Welt der Bühne abzuspiegeln bemüht ist, Philipp Otto Runge[4]:

„Der Morgen ist die grenzenlose Erleuchtung des Universums.
Der Tag ist die grenzenlose Gestaltung der Kreatur.
Der Abend ist die grenzenlose Vernichtung der Existenz in den Ursprung des Universums.
Die Nacht ist die grenzenlose Tiefe der Erkenntnis von der unvertilgten Existenz in Gott.“

[4] Philipp Otto Runge: Sein Leben und sein Werk. Herausg. von Paul Ferd. Schmidt, Leipzig (Insel-Verlag) 1923, S. 75.

# Bayreuth und die deutsche Kunst.

Von Hermann Unger, Köln.

Die begeisterte Beschäftigung mit der Kunst und der Kultur der Antike hat immer wieder große Künstler späterer Zeiten dazu geführt, im Spiegel einer vergangenen Zeit und Welt ihre eigene schärfer zu erkennen und Richtlinien für die Zukunft ihrer nationalen Kultur und Kunst zu entdecken. Der Humanismus, die Renaissance, die Opernreform eines Gluck sind Beweise dafür, nicht minder die Gestaltung unserer klassischen Literatur von Lessing an bis Goethe und zu den Romantikern hin, die dem Deutschen erst seine eigentliche Heimat in Dichtung und Musik zu zeigen berufen waren. Und so ist auch Richard Wagner, von Gluck, von Jean Paul vorgeahnt, von dem großen klassischen Philologen Friedrich Nietzsche, dem Verkünder Homers und der antiken Musiktragödie, angekündigt, der Schöpfer des neuen deutschen Volksmusikdramas geworden. Aber in seinem Sinne lag noch mehr, noch Größeres: als er bei der Eröffnung der Bayreuther Festspiele in seiner Dankesansprache ans Publikum die denkwürdigen Worte richtete: „Jetzt brauchen Sie nur zu wollen, und wir haben eine deutsche Kunst", da gab es, nach gut deutschem Brauche, sofort Mißvergnügte, die den Meister als egozentrisch, als eitel, ja als größenwahnsinnig ansahen, seine Worte als Übergriff in ein Gebiet auffaßten, in welchem er nichts zu suchen habe. Sie vergaßen, daß Wagner als Dichter von einem Großen wie Gottfried Keller mit den Worten gerühmt worden war: „Eine gewaltige Poesie weht in seiner Nibelungentrilogie, urdeutsch, aber an antiktragischem Geist geläutert." Sie vergaßen, daß der, Wagner gewiß nicht zugetane, Russe Tschaikowsky, Zeuge jener Ansprache, erklärte: „Die Deutschen wunderten sich über die Größe der ihnen zugemuteten Aufgabe", daß ein Anderer meinte: „Wenn die Franzosen ein ähnliches Werk und einen gleichen Ort besäßen, würden sie beides wie ein nationales Heiligtum pflegen". Und so überhörte man Wagners Anerbieten, man „wollte eben nicht", so wie man als Deutscher es dem Auslande überlassen hatte beizusteuern zum Zustandekommen der Festspiele, wie man den Meister und seine Gattin aus eigener Tasche das Defizit tragen ließ, wie man es mit Ruhe trug, daß Wagner erklärte: „Ich bereue, meinen Nibelungenring dem deutschen Volke gewidmet zu haben". Es mag ein symbolischer Sinn darin liegen, daß heute noch der Bayreuther Bau in der, nur provisorisch gemeinten Form aus Holz besteht. Das deutsche Volk hat ja auch gleichmütig zugesehen, wie, trotz des offenen Widerstands seiner größten Musiker, eines Richard Strauß, Reger und Pfitzner, Wagners „Parsifal" gegen den Willen seines Schöpfers dem Alltagsspielplan jeder Provinzbühne ausgeliefert wurde.

So ist Wagners Werk heute nur zur Hälfte ausgeführt, sein Wille unbeachtet geblieben. Sein Interesse neigte sich ebenso wie dem musikdramatischen, so auch dem rein instrumentalen Schaffen zu: Bachs Klavierfugen und Beethovens Sinfonien wurden ihm, dem nie Alternden, in seinen letzten Lebensjahren zur täglichen Beschäftigung. Anton Bruckner, von ihm der „Einzige" genannt, „der sich heute mit Beethoven vergleichen lasse", bekam das Versprechen, seine Sinfonien in Bayreuth aufgeführt zu erhalten. Richard Strauß, von einem erbittert-wagnerfeindlichen Vater aufgezogen, wurde ebensogut sein indirekter Schüler wie Hans Pfitzner, dessen Vater als tüchtiger Konzertmeister Wagners persönliches Lob errang. Max Reger, im elterlichen Hause unter Klavierauszügen Wagnerscher Werke aufgewachsen, machte sich später zum Verdrusse seines Lehrers Riemann von dessen Wagnerabneigung frei, in dankbarer Erinnerung daran, daß ihn, der als Knabe im nahen Bayreuth den „Parsifal" gehört, dessen Musik erst zum Bewußtsein seiner eigenen Berufung gebracht. Und ich habe selbst erlebt, wie Reger in mehreren Fällen jungen, mit „Wagnerfeindlichkeit" auftrumpfenden Dirigenten ganz gehörig seine Meinung sagte, ganz so, wie Johannes Brahms sich mit Recht den besten Wagnerkenner und überzeugtesten Wagnerverehrer nannte. Waltershausen hat in seiner feinsinnigen Schrift über das „Siegfriedidyll" gezeigt, wie Wagner damit der deutschen Instrumentalmusik den Weg zu neuer Einfachheit weise. Hier also gälte es einzusetzen und in den Irrungen und Wirrungen

einer, im Geſchäftemachen befangenen Zeit, einer, mit „Eigenſyſtemen“ arbeitenden oder auf Pöbelgeſchmack ſpekulierenden Muſik, einer, mehr der Verkehrswerbung als der Förderung reiner Kunſt dienenden Städte-„Kulturpolitik“ Wagners Gedanken einer geſamtdeutſchen Muſikpflege und ihrer Zuſammenfaſſung in einem Brennpunkt zu erneuern. In der Gefahr der Verausländerung könnte und müßte uns Bayreuth jener Ort werden, wo, unbeirrt von Tagesmeinung und Prominentenehrgeiz allein dem Werk gedient werde und wo Deutſchſein noch als Ehrentitel gälte, während es heute beinahe zum Attribut der Lächerlichkeit geworden iſt. Der Deutſche, dem heute immer wieder zugemutet wird, ſich in wirtſchaftlicher und politiſcher Hinſicht ſelber zu helfen und der auch dabei iſt, es zu tun, müßte dies auch in kultureller und künſtleriſcher Beziehung vermögen, in welcher er bisher meiſt doch nur der Gebende geweſen iſt! Daß ein reindeutſches Werk wie Bayreuth es gerade war, was es zur Weltgeltung brachte, ſollte uns Mut machen, ohne fremde „Anregungen“ weiterzukommen.

Deutſche Muſik alſo, auch ſolche inſtrumentaler, choriſcher Form ſollte in Bayreuth künftig ihre Pflege- und damit internationale Werbeſtätte finden. Und darüber hinaus die geſamte deutſche Kunſt. Nicht Wagner iſt verantwortlich dafür geweſen, wenn zu ſeiner und nach ſeiner Zeit ſich ein zeitfremder „heroiſcher“ Geſchmack im Kunſtgewerbe, in der Architektur und innerhalb der Muſik vor allem im Männergeſang breitmachte, der ſchon genügend beſpöttelt worden iſt. Denn Wagner ſagte: „Macht Neues“, nur war ſeine Zeit zu ſchwach, ſich ſeinem Einfluſſe zu entziehen. Heute ſind wir ſtark genug, durch Wagner über ihn hinaus zu ſchreiten und, nicht mehr im „Geſamtkunſtwerk“, wohl aber in einer homogenen immer wiederholten Zuſammenſtellung des, innerhalb aller Künſte Geleiſteten, eine deutſche Geſamtkunſt zu ſchaffen und zu zeigen, an der alle Gebiete beteiligt ſein müßten und wo auch die Einzelprovinzen und Städte im Intereſſe der eigenen Werbung ihr beſonderes Geſicht präſentieren dürften, anſtatt in unfruchtbaren, einander und ſich ſelbſt aufreibenden Wettbewerb zu treten. Auch das, was Deutſchland in der Wiſſenſchaft, in der Technik, ja im Sport, der Volksgeſundheitspflege Eigenes aufzuweiſen hat, könnte hier in einen großartigen Geſamtrahmen eingeſpannt werden. So wäre endlich der ganze Gedanke der Übertragung eines antiken National-Kulturfeſts, den Wagner geträumt, in die Tat umgeſetzt. Und Bayreuth, das Wagner als eine Art Kultſtätte gegenüber dem Alltagsgeſchäft auch innerhalb der Kunſt anſah, wäre der rechte Platz für ein ſolch modernes und deutſches Olympia. Wagner hat uns ein großes Erbe hinterlaſſen. Aber an uns iſt es, das erſt zu erwerben, was wir ſchon zu beſitzen glaubten!

# Fortſetzung Bayreuths?

Von Hans Joachim Moſer, Berlin.

Vor einigen Jahren war ein großer Streit entſtanden, ob es eine richtige oder falſche Ausdeutung der Worte Wagners ſei, wenn man ihm die Abſicht unterſtellt habe, auch andere als die eigenen Meiſterwerke im Feſtſpielhaus am grünen Hügel aufzuführen; es wurden Gutachten eingefordert, die aber leider nie veröffentlicht worden ſind, weil mit dem Tod des einen Kontrahenten die Diskuſſion verſackte. Nun iſt auch Siegfried Wagner heimgegangen, und die Frage geht nicht um Spielplanbewahrung oder Repertoire - Erweiterung, ſondern geht um die viel ſchwerere und entſcheidendere Alternative: Fortſetzung oder Aufgabe des ganzen, bald ſechzigjährigen Unternehmens. Mancher getreue Pilger zum fränkiſchen Gral wird es vielleicht als Sakrileg betrachten, daß dieſes Problem überhaupt öffentlich angeſchnitten wird: war nicht der vorjährige Erfolg „glänzend“? Wird nicht Wagners Schwiegertochter Frau Coſimas Erbe antreten? Aber hier ſtockt der Nachdenkliche ſchon: gewiß war das Feſtſpielhaus früher als ſonſt im Jahr ausverkauft — ſo frühe ſogar, daß beiſpielsweiſe die von der mir unterſtellten Akademie für Kirchen- und Schulmuſik nach Wahnfried abgeſandten Freikartengeſuche begeiſterter Muſikſtudenten überhaupt ohne Antwort blieben — die nach Oberammergau dirigierte Amerikanerwelle hatte offenbar in vollem Brandungsſchwall auch Bayreuth „mitgenom-

men". Da fragt ſich's nun: ſoll Bayreuth weiter blühen als eine Angelegenheit der Verkehrsvereinsorganiſation, als eine bloße „Fremdenwerbungs-Attraktion"? Iſt die Idee R. Wagners, die doch vor allem Kunſterziehung am deutſchen Volke bezweckte, nicht zu ſchade, zu einem Kapitelchen im „German Drip at the Rine" abzuſinken? Alle nationalökonomiſchen Geſichtspunkte als da ſind erhöhte Umſatzſteuerbeträge der Bayreuther Geſchäftsleute uſw. in Ehren — das Feſtſpiel müßte ſeine Exiſtenzberechtigung denn doch noch aus anderen, geiſtigeren Quellen beweiſen.

Und der Geſichtspunkt der Erbfolge; ich habe nicht die Ehre, Frau Winifred Wagner perſönlich zu kennen, kann alſo ihre Fähigkeiten zur äußeren und inneren Organiſation der Feſtſpiele nicht beurteilen — nehmen wir an, beide ſeien vorzüglich. Dann bleibt aber immer noch zu bedenken, ob ſelbſt im günſtigſten Falle von einer „Tradition" des Bayreuther Stils in höherem Maß als bei jedem hochwertigen deutſchen Staatstheater geſprochen werden könne. Toscanini iſt gewiß ein genialer Dirigent und es war vielleicht doch mehr und beſſeres als bloßer Senſationstric, wenn man den bedeutendſten Wagnerinterpreten der lateiniſchen Welt ins Zentrum der germaniſchen Wagnerpflege geladen hat, neben aller Hoffnung auf ein ſtarkes Kunſterlebnis auch ein großzügiger Akt internationaler Kunſtdiplomatie. Aber daß nun Karl Muck aktiv ausgeſchieden iſt, und daß der ausgezeichnete Regiſſeur Siegfried fehlt, bedeutet einen ſolchen Riß gegen die Epoche 1900—1930, daß man in großer Sorge um alles Kommende ſein muß. Gewiß war es auch da bereits „Authentizität in der zweiten Verdünnung" geweſen, denn wenn man J. Knieſes Erinnerungen lieſt, ſo haben doch die Zeiten von Wagners Tode bis zum Jahrhundertbeginn trotz der ragenden Geſtalt Frau Coſima's in mancher Hinſicht ſchon eine Umformung des allereigentlichſten Bayreuth bedeutet — der Aufguß muß notgedrungen immer dünner, die Potenzierung immer homöopathiſcher werden. Der „Zauber", die Sonderſtellung Bayreuth's innerhalb großer Teile der Künſtlerſchaft hat im letzten Jahrzehnt ebenfalls eine bezeichnende Veränderung durchgemacht — es braucht nicht allein ein Verbleichen des Bayreuther Glanzes zu ſein, ſondern beruht mindeſtens ebenſo, wenn nicht ſtärker, auf der immer kapitaliſtiſcher geſtrafften „Marktlage" der Kunſtwelt zumal von Amerika her, wenn immer häufiger Ausübende erſten Ranges für Bayreuth nicht mehr zu haben waren, wenn ſie Dollar-Honorare höher als die Ehre dortiger Mitwirkung einſchätzten, ſodaß man ſich gelegentlich mit einzelnen Beſetzungen zweiten, ja dritten Ranges begnügen mußte.

„Des Steines Schärfe ſchnitt in das Seil,
nicht feſt ſpannt mehr der Fäden Geſpinnſt,
verwirrt iſt das Gewebe. Weißt du, was daraus wird?"

Man könnte nach dem Geſagten annehmen, wir wollten mit der Norne einzig die nahe Götterdämmerung für Bayreuth verkünden. Das Gegenteil iſt der Fall — es ſollten zuerſt nur alle denkbaren Paſſivpoſten erwähnt werden; ſie klar ſehen, heißt ſchon in gewiſſem Umfang ihre Unheilkräfte zu neutraliſieren. Die Verkehrsvereins-Crux: es müſſen und können gewiß Mittel und Wege gefunden werden, um eine weitere Amerikaniſierung der Feſtgemeinde hintanzuhalten und die Feſtſpiele für denjenigen Teil der deutſchen Kunſtwelt, zumal der Jugend vom Fach, offen zu halten, die darauf den erſten und dringlichſten Anſpruch hat. Denn dieſe Einzelerfahrung ſcheint mir ein ſehr bedeutſames Symptom: als die Stipendienſtiftung 1926 dem Rektor der Univerſität Heidelberg einige Freikarten für die Feſtſpiele überſandte, hatte ich größte und peinlichſte Mühe, ſie überhaupt unterzubringen — die jungen Muſiker und Muſikwiſſenſchaftler erklärten durch die Bank, das Wagnerſche Pathos ſei unerträglich, erledigt, lächerlich — ich ſtand da wie mit einem Topfe ſauren Biers. Und jetzt, mitten im „Fortſchrittsbabel Berlin" drängen die jungen Muſiker leidenſchaftlich nach Bayreuth — ein neues Bedürfen und Bekennen ſcheint ſich anzumelden, die Epoche feindſeliger Abwendung von letzter, verklungener Aktualität ſcheint vorüber, Wagner ſteigt zu ſeiner endgültigen Klaſſizität auf — ferner gerückt als damals, in kühlerer Luft ſtehend, aber als ein undiskutabler Block neben den andern alten Großmeiſtern der deutſchen Muſik. (Zeichen der Zeit: daß er ja nun auch für das Bewußt-

ſein der Muſikgeſchichte dank den Erkenntniſſen von Alfred Lorenz unter die großen Formgeſtalter aufgenommen iſt.)

Zum andern: die Frage der Tradition. Ich glaube mit ihr ſollte man grundſätzlich brechen; man ſoll nicht mehr nach Bayreuth gehen in der Meinung, man werde hier einen „echteren“ Wagner als irgend ſonſt wo zu ſehen und zu hören bekommen. Das Ziel kann einzig lauten: einen beſſer, ſorgſamer, konzentrierter als ſonſt irgendwo auf der Welt einſtudierten und zu erlebenden Wagner. Das aber läßt ſich mit keinem Geld allein erzwingen, ſondern wohl einzig und allein durch Rang, Energie und Werbekraft der künftig bei den Feſtſpielen leitenden Dirigenten zuſtande bringen.

Hierfür erſchiene mir *Furtwängler* der in erſter Linie geeignete Mann — vorausgeſetzt, daß wir wirklich den Muſiker und Menſchen Furtwängler allein als Diener am Werk Richard Wagners zu genießen bekommen, nicht aber die „Furtwängler-Ekſtaſen-G. m. b. H.“ um ihn herum, welche aus Bayreuth ſofort ein Furtwängler-Feſtſpiel ſtatt eines Richard Wagner-Feſtſpiels machen würde. Was für Furtwängler ſpricht, iſt er ſelbſt, der gerade in der Unſichtbarkeit des Bayreuther Hauſes ſich der Sache in ſchönſter Weiſe hinzugeben vermöchte. Sehr bezeichnend, was mir eine in Berlin W. recht tonangebende Dame gelegentlich ſeiner „Lohengrin“-Einſtudierung indigniert ſagte: „Was ſoll das? Furtwängler hat da ja gar keine eigne Idee? Er bringt ja bloß, was bei Wagner ſteht?!“ Das wäre gerade das, was Bayreuth brauchte — ſerviert mit allen Reizen ſeiner Qualitätsleiſtung und Suggeſtionskraft. Das faſt noch ſchwerer zu löſende Problem wird das der Regieführung ſein — hier die Mitte zwiſchen den unausweichlich ſich aufdrängenden Stilwandlungen der bildneriſchen Gegenwartskunſt und den genauen ſzeniſchen Vorſchriften Wagners zu finden, alſo weder in ein vages, weſensfremdes Experimentieren mit allzu ſubjektiven Bildſtiliſierungen noch ein ſtarres Kleben an verſtaubter Vergangenheit zu betreiben, wird die ſchwierige Aufgabe des Bayreuther Regiſſeurs ſein. Ob nicht Hans *Pfitzner*, geſtützt auf einen ſehr guten Bühnenbildner, der gegebene Intendant und Oberregiſſeur Bayreuth's wäre?

Aber wir haben hier nur Wege angedeutet, um die etwaigen Sollpoſten möglichſt in Habenpoſten zu verwandeln — das eigentliche Poſitivum, der ſtrenge Exiſtenzbeweis für Bayreuths Zukunft iſt noch nicht geführt, ſondern höchſtens in *einem* wichtigen Punkt berührt: das wieder ſteigende Bedürfnis der deutſchen Jugend nach Wagner'ſcher Kunſt, nach einer Darreichungsform, die die Werke ſoweit als menſchenmöglich in der ihrem Schöpfer vorſchwebenden, vollendeten Geſtalt in Erſcheinung treten ließe. Die Daſeinsberechtigung der Bayreuther Feſtſpiele dürfte aber für die Zukunft noch in weit allgemeinerem Sinne zu erweiſen ſein: vor allem als ein Mittel *allgemeiner deutſcher Kunſtrepräſentation*. In Weimar das Schauſpiel der deutſchen Klaſſik, in Bayreuth die deutſche Oper! Allerdings würde ſich damit von ſelbſt auch die eingangs erwähnte Frage wieder einſtellen, ob nicht der Kreis der aufzuführenden Werke über Wagners Schaffen hinausgreifen ſolle. Man könnte ja „reine Wagnerjahre“ der bisherigen Art mit Jahren des „gemiſchten Spielplans“ abwechſeln laſſen. Man erlaube mir zu phantaſieren:

| 1932: | 1933: | 1934: | 1936: | 1937: | 1939: |
|---|---|---|---|---|---|
| „Zauberflöte“*) | „Lohengrin“ | „Don Giovanni“ | „Tannhäuſer“ | „Rodelinde“ | „Rienzi“ |
| „Iphigenie auf Tauris“ | „Parſifal“ | „Fidelio“ | „Holländer“ | „Entführung“ | „Meiſterſinger“ |
| „Freiſchütz“ | „Ring“ | „Oberon“ | „Ring“ | „Euryanthe“ | „Ring“ |
| „Meiſterſinger“ | | „Triſtan“ | | „Parſifal“ | |
| „Paleſtrina“ | | „Corregidor“ | | „Elektra“ | |

Was noch vor wenig Jahren vielleicht eine Gefahr bedeutet hätte: daß Werke anderer Meiſter in Bayreuth „verwagnert“ worden wären, würde künftig kaum mehr zu befürchten ſein.

*) Ich bin mir der realen Schwierigkeiten bewußt, die ſowohl die Orcheſterfrage wie überhaupt diejenige der erſtmaligen Ausſtattung ſovieler für Bayreuth „neuer“ Opern bedeuten würde — aber es kommt nur zunächſt einmal auf das Grundſätzliche an — von der etwaigen Miteinbeziehung des alten Markgräflichen Opernhauſes bis zum Problem der Stilbühne oder der teilweis zu bewerkſtelligenden Leih-Ausſtattung Einzelheiten zu diskutieren, bliebe Sache weit ſpäterer Erörterung.

Andererseits sollte und könnte doch selbst und gerade in Bayreuth anerkannt werden, daß wir (gottlob!) über den monomanen Standpunkt gewisser Wagner-Enthusiasten hinausgewachsen sind, als stellte die gesamte Operngeschichte nur einen Auftakt bezw. Nachklang zu Wagner dar — damit mußte der Komplex „Wagner" zu einer einseitigen Parteiüberzeugung werden, gegen die sich immer auch viele von den Besten sträuben durften, denen Mozart, Beethoven, Weber gleichberechtigte „Vollendungen von anderer Art" darstellen. Wenn wir in Wagner nicht „den einen" Gipfel der Musikdramatik sehen, wird seine Bedeutung eher vergrößert als eingeengt — denn dann können wohl fast Alle in ihm den „Primus inter pares" freudig anerkennen (was ja auch obiger Spielplanentwurf betont).

Und warum Bayreuth als notwendiger Mittelpunkt deutscher Kunstrepräsentation? Ich glaube, daß Deutschland heute mehr denn je Anlaß hat, vor einem Weltforum seine kulturellen Aktiva auszubreiten; das künstlerische Selbstbewußtsein bei den andern Nationen ist wachsend im Steigen — die Purcellrenaissance in England, der Monteverdikult in Italien, die Rameauwelle in Frankreich sind vielleicht erst Anfänge. Die Verdi-Propaganda in Deutschland, die im Anfang vielleicht ein schöner Drang nach historischer Gerechtigkeit heißen durfte und als wissenschaftliche Wahrheit die „andere große Möglichkeit neben Wagner" betonte, hat sich nachgerade zu einer antigermanistischen Tendenzmache ausgewachsen, in der gewisse Kreise ihre instinktiven Antipathien gegen den Bayreuther Gedanken abreagieren. (Die Wagnerbewegung sollte nicht in das symmetrische Gegenteil verfallen, sich nun allzueng in rechtspolitische Parteibindungen zu begeben, sie kann durch striktes Freibleiben noch viel mehr zum Guten wirken.) Dabei verschlägt es garnicht soviel, daß uns Deutschen vielleicht Wagners Musik allzusehr nur eine Seite (und vielleicht nicht einmal die beste) unseres Seins repräsentiert, daß wir unsern Wesenskern in „Zauberflöte", „Fidelio", „Freischütz" mindestens ebenso zentral gespiegelt fühlen — eine Eigentümlichkeit der Wagner'schen Tonsprache ist nun einmal die Überredungskraft auch auf Angehörige anderer Volkstümer, ist ihre repräsentative Grundhaltung überhaupt. Vielleicht wird der kleine, liebe Ort „in Deutschlands Mitten" in fünfzig Jahren überhaupt das deutsche Olympia sein, wo Opernwochen mit Symphoniezyklen, Turn- und Tanzreigen mit großen Freiluftchören abwechseln; den Kern des Ganzen, die Wagnerfestspiele, sollte man auf alle Fälle für dieses schöne Zukunftsbild erhalten — und wäre es schließlich nur, um dem heroischen Worte ehrlich Genüge getan zu haben: „Magna voluisse sat est".

# Richard Wagner: „Mitteilung an meine Freunde".

In ihrer ursprünglichen Schlußfassung mitgeteilt von Otto Strobel, München.

Gegen Ende Juli 1851, wenige Wochen nach Vollendung der Dichtung des „Jungen Siegfried" (der Urfassung des „Siegfried"), begann Richard Wagner die Abfassung seiner „Mitteilung an meine Freunde", die wir heute zu den bedeutendsten und aufschlußreichsten schriftstellerischen Arbeiten zählen, die seiner Feder überhaupt entflossen sind. In dieser, schnell zu großer Berühmtheit gelangten autobiographischen Schrift, die als Vorwort zu einer Buchausgabe der Dichtungen des „Fliegenden Holländers", des „Tannhäuser" und des „Lohengrin" gedacht war, gab Wagner eine ausführliche Darstellung seiner Entwicklung als künstlerischer Mensch bis zu dem Zeitpunkte, wo er sich anschickte, mit dem „Jungen Siegfried" von der „Oper" völlig und für immer sich loszusagen, um eine neue Gattung des musikalisch-dramatischen Kunstwerkes an deren Stelle zu setzen. Der „Junge Siegfried" darf somit in zwiefacher Hinsicht als Erzeugnis einer „revolutionären" Gesinnung seines Schöpfers angesprochen werden: einmal, indem mit ihm eine alte, ausgebrauchte Form durch eine neue, weit natürlichere ersetzt wurde; dann aber auch dadurch, daß in allem, was Wagners Drachentöter fühlt und tut, jene gänzlich unkonventionelle, freie, kraftvoll-heitere Lebensauffassung sich äußerte, wie sie seit den Tagen des Dresdener Aufstandes 1849 in Wagner immer deutlicher sich ausgebildet hatte, um schließlich ihren wohl schönsten dichterischen Ausdruck in den Worten zu finden, die im dritten Akte des „Jungen Siegfried" Wodan — Wanderer der Wala wie ein neues Evangelium verkündet:

„wer der sorge feind,
nie sich fürchtet,
fröhlich lebt
und dem tode lacht,
der erbte von endenden göttern
des lebens ewige macht."

Die „Mitteilung an meine Freunde" schloß denn auch ursprünglich mit einem eingehenderen Hinweis auf den „Jungen Siegfried", der auf Liszts Anregung hin für Weimar komponiert und dort zur ersten Aufführung gebracht werden sollte. Die Drucklegung der Schrift verzögerte sich jedoch bis zum Spätherbst 1851, also bis zu einer Zeit, wo Wagner bereits den Gedanken gefaßt hatte, dem „Jungen Siegfried" und der schon im November 1848 entstandenen Tragödie „Siegfrieds Tod" (der heutigen „Götterdämmerung") noch zwei Dramen vorauszuschicken, in denen alles, was den beiden erstgenannten Stücken nur in Form breiter epischer Erzählungen hatte eingeflochten werden können, nun als wirkliche dramatische Handlung vorgeführt werden sollte. Die hiermit geborene Idee zum „Ring des Nibelungen" als vierteiliges Gesamtwerk hatte naturgemäß zur Folge, daß Wagner seine bezüglich des „Jungen Siegfried" mit Weimar getroffenen Vereinbarungen nicht mehr aufrecht erhalten konnte und die hierauf abzielenden Schlußabsätze der „Mitteilung" nun hinfällig wurden. Er gab daher diesen Absätzen Anfang Dezember 1851 eine neue, d. h. eben jene Fassung, wie sie im 4. Bande seiner „Schriften und Dichtungen" enthalten ist. Doch hatte er schon kurz zuvor auf Wunsch von Breitkopf & Härtel, die seine drei „Operndichtungen" nebst der „Mitteilung" in Verlag genommen hatten, im Texte der letzteren da und dort eine „mildernde Hand" anlegen müssen, da es der genannten Firma bedenklich, ja unmöglich erschien, der Öffentlichkeit eine literarische Verlautbarung zu übergeben, in der von dem „Ungesunden" des christlichen Einflusses auf altdeutsche Dichtungsstoffe die Rede war und deren Autor ausdrücklich bekannte, daß er die Revolution „gefördert" hätte. Insbesondere aber der ursprüngliche Schluß der „Mitteilung", wie er im Folgenden veröffentlicht wird, zeugt von der von Breitkopf & Härtel beanstandeten, prachtvoll „revolutionären" Einstellung des Künstlers wie des Menschen Wagner der ersten 50er Jahre und läßt uns von neuem erkennen, wie ungemein deutlich und scharf umrissen der Meister bei Niederschrift der Dichtung des „Jungen Siegfried" sein musikdramatisches Ideal bereits in sich getragen hat.

Die Urschrift der „Mitteilung", aus der ich mit gütiger Erlaubnis ihres Besitzers, Herrn Geheimrats v. Hausegger-München, im nachstehenden zitiere, zeigt bis zu der auf Liszt bezüglichen Stelle „Der erfolg[1] lohnte ihm, und mit diesem erfolge tritt er nun vor mich hin, und ruft mir zu: sieh, so weit haben wir's gebracht, nun schaff' uns ein neues werk, damit wir's noch weiter bringen!" den fraglichen Aufsatz schon fast ganz in dem Wortlaute, wie er uns aus Wagners Schriften bekannt ist. Dann aber lesen wir:

„In der that, mit einem jubel meiner ganzen seele, wie ich mich dessen nicht mehr fähig glaubte, nahm ich nun den zuruf auf: ich entwarf und vollendete in fliegender schnelle eine neue dichtung, die ich nun eben so auszuführen entschlossen bin. Ich schreibe dieses werk für meinen Freund Liszt, für die liebenswürdigen künstler, die mir so eifrig ergeben sind, und für die freunde, die ich mir durch meine kunst unter den menschen jeden standes erworben habe: dieß alles aber fasse ich in den lokalen begriff: Weimar zusammen. Dieß genügt mir vollkommen, ja es ist einzig das, was ich mir nicht nur unter den gegenwärtigen umständen, sondern überhaupt wünschen kann, und jeder wird mich hierin begreifen, der mich in dem verstand, was ich über meine abneigung gegen das monumentale, überall und jederzeit gültig sein sollende, sagte. Vor allen meinen freunden reiche ich aber Liszt die hand, und rufe ihm zu: Du bist der schöpfer des werkes, zu dessen ausführung ich mich jetzt mit jugendlichstem Eifer wende! —

Nur noch ein wort über dieses vorhaben selbst. Wer seiner ausführung mit der erwartung entgegen sieht, als werde er irgend etwas der oper ähnliches kennen lernen, der täuscht sich gründ-

[1] Nämlich von Liszts ursprünglich in französischer Sprache abgefaßtem Aufsatz über den „Lohengrin", worin jener — Wagners eigener Aussage zufolge — dem Publikum seine Meinung über das Werk in einer Weise vorlegte, „die an überzeugender Beredtheit und hinreißender Wirksamkeit ihresgleichen noch nicht gehabt".

lich. Ich schreibe keine oper mehr: da ich keinen willkürlichen namen dafür erfinden will, so nenne ich es drama, weil hiermit wenigstens am deutlichsten der standpunkt bezeichnet wird, von dem aus das, was ich biete, empfangen werden muß. Dieß drama ist, bei seinen umfassendsten und weit verzweigtesten beziehungen, dennoch von der einfachsten und übersichtlichsten handlung, ohne alle und jede absichtliche ausschmückung[2], als der des treffenden ausdruckes, den ich ihr zu geben mich einzig bemühe. Die handlung ist ihrem wesen nach, bei aller gewalt der momente, die sie in sich schließt, durchaus heiterer gattung: in ihr erklimmt mein held nochmals die höhe, die ich einst unter leiden und verzehrendem sehnen erstiegen; aber er ersteigt sie im heitersten muthe, um auf ihr nicht einsam zu stehen, und verlangend zum leben der unwillkür zurückblicken zu müssen, sondern um gerade dort auf der höchsten spitze des lebens, das w e i b zu finden, das er zur seligsten umarmung des mannes erweckt. Alle möglichkeiten für den vollendetsten ausdruck eines weitesten inhaltes an das unmittelbar erfassende sinnliche gefühl, die mir als solche durch mein bisheriges kunstschaffen zur erfahrung gekommen sind, werde ich nach kräften hierbei als verwirklichte möglichkeiten aufweisen. Im voraus aber rufe ich dem absoluten musiker zu: wende dich ab von diesem drama, es gehört dir und dem dir einzig möglichen verständnisse nicht an; dem absoluten Literaten sage ich: blicke weg, du hast hiermit nichts zu thun! — Den freunden aber, die ich durch diese mittheilung und die vorführung der drei hiermit gegebenen dichtungen deutlich auf das hingewiesen habe, was sie von mir erwarten sollen, und die gerade nur das von mir verlangen, was ich durch diese erwartung in ihnen anrege, ihnen rufe ich zu: habt nachsicht mit meiner kraft! ein zuruf den ich hochmüthig genug bin, nie an diejenigen zu richten, die mir gegenüber von der einzigen sorge besessen sind, wie sie es anfangen mich nicht verstehen zu dürfen, und durch diese sorge in die vollste künstlerische wie kritische impotenz versinken.

So werfe ich mich denn mit neuem muthe wieder in ein künstlerisches unternehmen: ob sein ziel unter den bestehenden verhältnissen in einer letzten täuschung beruhen möge, kümmert mich nicht, da ich mir dabei bewußt bin, gerade jetzt, und vielleicht für immer, die beste und meinem wesen entsprechendste thätigkeit zu üben. Nie aber werde ich mich künstlich in einer täuschung zu erhalten suchen, die mir einem höheren weltlauf gegenüber als eine eigensüchtige zum bewußtsein kommen dürfte: tritt die nothwendige vernichtung des grundes auch meiner jetzigen künstlerischen thätigkeit an mich heran, — willkommen! ich widerstehe nicht da, wo ich selbst als künstler zur schaffenden vernichtung der modernen welt mitthätig bin. Fragt ihr daher, unter welcher benennung ihr das fassen sollt, was ich bin, so sage ich: ich bin weder republikaner, noch demokrat, noch socialist, noch kommunist, sondern — künstlerischer mensch, und als solcher überall, wohin mein blick, mein wunsch und mein wille sich erstreckt, durch und durch revolutionär, zerstörer des alten im schaffen des neuen![3]

Zürich im August 1851. Richard Wagner."

[2] „Hierunter verstehe ich auch den Opernchor. Wer genau beobachtet hat, wie ich bereits im Tannh. den Chor für seine Erscheinung und Kundgebung zu einem unverschwimmenden, plastischen momente zusammenzudrängen mich bemühte, und im Lohengrin demselben Chore das bloß massenhafte seines Characters dadurch zu benehmen suchte, daß ich ihn — musikalisch — in wirkliche Individualitäten aufzulösen trachtete; wer ferner verstanden hat, was ich in „Oper und Drama" gegen die sogenannte „emanzipation" der Masse, wie sie in der modernsten Oper bewerkstelligt sein soll, sagte, und daß ich die Masse in der Kunst — wie das Volk im Leben — nur dann für emanzipirt halten kann, wenn weder Masse noch Volk mehr existirt, sondern überall nur freie, selbstbewußte individualitäten sich kundgeben, — der wird endlich nicht überrascht sein dürfen, wenn er in meinem neuesten Werke den Chor umsoweniger antrifft, als er dem stoffe nur ganz absichtlich beizufügen gewesen wäre, wogegen er dann finden wird, daß das lyrische Element, welches bis jetzt im besten falle der Chor barg, in entsprechender fülle da zur erscheinung kommt, wo es durchaus gerechtfertigt, immer gegenwärtig und zugleich am schwunghaftesten getragen ist, nämlich — im Orchester."

[3] Die Charakteristik, die vor nunmehr beinahe achtzig Jahren Theodor U h l i g in vorliegender Zeitschrift von Wagners künstlerischem Wesen gab: „In Wahrheit verdient Wagner nur e i n e Bezeichnung:

Bezüglich der Anmerkung, die Wagner im Anschluß an seine Beurteilung des „Opernchores" macht, ist es bedeutsam zu wissen, daß er in der allerersten, sehr kurzen Prosaskizze zum „Jungen Siegfried"[4] für den zweiten Akt ursprünglich auch einen Auftritt der Nibelungen vorgesehen hatte, die in dem Streite zwischen Alberich und Mime für jenen Stellung nehmen sollten. Die hierin sich kundgebende Absicht, die „jugendlich kühne Einsamkeit" des zweiten „Siegfried"-Aktes durch eine Chorszene zu unterbrechen, muß Wagner aber schnell wieder aufgegeben haben; denn schon in der Prosaskizze finden sich die betreffenden Worte gestrichen und in dem großen Prosaentwurf zum „Jungen Siegfried" ist von einem Auftreten der Nibelungen überhaupt nicht mehr die Rede. Die Schlußworte aber muten wie ein Nachhall jener drei Verse an, die im dritten Akte der Dichtung des „Jungen Siegfried" Wodan der Wala in dem stolzen Bewußtsein eines freiwilligen, als notwendig erkannten Verzichtes zuruft:

„Vergehe das alte!
dem ewig jungen
weicht in wonne der gott!"

# Zur Dramaturgie des Nibelungenringes.

Von Hermann W. v. Waltershausen, München.

Friedrich Hebbel bemerkt irgendwo einmal in seinen Tagebüchern, der häufigste Fehler, dem Kritiker verfielen, sei der, daß sie zwar nachwiesen, daß gewisse Eigenschaften an einem Kunstwerk nicht vorhanden seien, ohne aber den Beweis zu erbringen, daß diese vorhanden sein müßten. An dieses Wort wird man immer erinnert, wenn Richard Wagner der Vorwurf gemacht wird, er habe den wahren und inneren Geist der germanischen Götterlehre im „Ring" nicht nur nicht erschöpft, sondern überhaupt entstellt. Wagners Quelle ist vor allem die „Edda" gewesen, eine verhältnismäßig späte Nachdichtung uralter, längst verschollener nordgermanischer religiöser Volksdichtung. Es ist erwiesen, daß die „Edda" nicht nur bereits unter christlichem Einfluß, sondern auch schon unter dem der eindringenden Bildung des klassischen Altertums geschaffen wurde. Glaubwürdige Hypothesen gehen sogar soweit, anzunehmen, daß der Götterdämmerungsmythos nichts anderes sei als eine poetische Darstellung des Untergangs der altgermanischen religiösen Welt im Christentum. Wagner hat bewußt an diese bereits christianisierte Form der alten Mythen angeknüpft und ist sogar erheblich über die Quellen hinausgegangen, wenn er den Untergang Siegfrieds zu einem erlösenden und weltbefreienden Opfertod ausgestaltete. Es ist übrigens unbegreiflich, daß Friedrich Nietzsche dies nicht gefühlt hat, als er die Dichtung des „Parsifal" im Gegensatz zu der des „Ringes" als einen Zusammenbruch vor dem Kreuz bezeichnete.

Es wird schwer zu beweisen sein, wie weit die Vermenschlichung der nordgermanischen Götter bereits in der „Edda" unter dem Einfluß der griechischen Götterlehre sich vollzog. Jedenfalls hat Wagner niemals daran gedacht, Wotan und die Seinen anders aufzufassen als wie als die herrschende Spitze einer menschlichen Gesellschaft. In Wotan vollendet sich die in Wagners Schriften so oft berührte Königsidee. Diese Erkenntnis gibt uns den Schlüssel. Im Jahre 1848, kurz vor dem Ausbruch der Dresdener Revolution, hat Wagner im Dresdener Vaterlandsverein einen Vortrag gehalten mit dem Titel: „Wie verhalten sich republikanische Bestrebungen dem Königtum gegenüber?" Dieser Aufsatz, der in den nachgelassenen Schriften,

die des „Revolutionärs". Revolutionär, d. h. Zerstörer des Alten und Aufbauer des Neuen, ist er durch und durch — sonst nichts". („Neue Zeitschrift für Musik" vom 26. Juli 1852 [„Lesefrüchte" IV]) erweist sich also jetzt fast Wort für Wort als von Wagner selbst herrührend!

[4] Ein Faksimile dieser Prosaskizze findet der Leser als Handschriftennachbildung VII in der vom Verfasser herausgegebenen Publikation: „Richard Wagner: Skizzen und Entwürfe zur „Ring"-Dichtung". München 1930. (F. Bruckmann A.-G.).

alſo in Band 12 der neuen Geſamtausgabe ſteht, iſt viel belächelt worden und zwar als Ausdruck der angeblich verworrenen Harmloſigkeit von Wagners politiſchen Ideen. Ebenſo hat man ja Wagners ſpätere politiſche und philoſophiſche Schriften gering ſchätzen wollen. Heute aber erkennen wir zu unſerer Verblüffung, daß hier bereits faſt vollſtändig, teils offen, teils latent, das weltanſchauliche Programm des ſo viel umſtrittenen Nationalſozialismus vorliegt. Dieſe Tatſache gibt uns tiefe Aufſchlüſſe über die Zuſammenhänge zwiſchen den geiſtigen Strömungen von 1848 und unſerer jüngſten Tage.

Wagner hat dann ſehr bald nach ſeiner Flucht aus Dresden in Zürich die Ausarbeitung der endgültigen Faſſung der Nibelungendichtung begonnen. Schopenhauer hat er damals noch nicht gekannt. Der „Ring" iſt alſo ein unmittelbarer Niederſchlag der vorausgehenden Erlebniſſe der Revolutionsjahre und die nordgermaniſche Götterwelt bleibt nur mehr ein Stoff, ein äußerer Rahmen zur Geſtaltung eines gewaltigen Weltbildes ausgeſprochen ſozialiſtiſcher, aber nicht marxiſtiſcher Färbung. Die unheimliche Idee des verfluchten Goldes, für die wohl vor allem das Nibelungenlied Quelle war, ſtellt ſich in den Vordergrund, der Kapitalismus und ſeine verderbliche Ausbeutung durch das Untermenſchentum wird als der Kernpunkt alles Elends hingeſtellt und eine faſt dem frühen Kommunismus entlehnte Idee einer erlöſenden Menſchenliebe, die im übrigen aber doch, wie ſchon gezeigt wurde, ſehr ſtark von der Chriſtenlehre inſpiriert bleibt, bildet den Beſchluß. Wagner ſagt in dem erwähnten Aufſatz: „Wir werden erkennen, daß die menſchliche Geſellſchaft durch die Tätigkeit ihrer Glieder, nicht aber durch die vermeinte Tätigkeit des Geldes erhalten wird: wir werden den Grundſatz in klarer Überzeugung feſtſtellen, — Gott wird uns erleuchten, das richtige Geſetz zu finden, durch das dieſer Grundſatz in das Leben geführt wird, und wie ein böſer nächtlicher Alp wird dieſer dämoniſche Begriff des Geldes von uns weichen mit all ſeinem ſcheußlichen Gefolge von öffentlichem und heimlichem Wucher, Papiergaunereien, Zinſen und Bankiersſpekulationen. Das wird die volle Emanzipation des Menſchengeſchlechtes, das wird die Erfüllung der reinen Chriſtuslehre ſein, die ſie uns neidiſch verbergen hinter prunkenden Dogmen, einſt erfunden um die rohe Welt einfältiger Barbaren zu binden und für eine Entwicklung vorzubereiten, deren höherer Vollendung wir nun mit klarem Bewußtſein zuſchreiten ſollten."

* * *

Wagner ſagt ſelbſt einmal, er ſei trotz ſeiner durch das ganze Leben fortgeſetzten intenſiven Beſchäftigung mit den Werken großer dichteriſcher Perſönlichkeiten von keiner eigentlich wirklich entſcheidend beeinflußt worden. Dies iſt ganz richtig. Wagners Dichtungen ſind tatſächlich, mag man ſich noch ſo ſehr und im übrigen müßig um das Letzte ihrer literariſchen Qualität herumſtreiten, faſt vollſtändig originell. Gewiß hat der Meiſter von Fouqués Sigurd den Stabreim übernommen, zweifellos hat ihn die Bekanntſchaft mit Heine zu den Stoffen des „Fliegenden Holländer" und des „Tannhäuſer" geführt. Außer jedem Zweifel ſteht auch der ſtarke Eindruck, den die Werke E. Th. A. Hoffmanns auf ihn gemacht haben. Eine unmittelbare Anlehnung iſt aber hier kaum irgendwo zu entdecken. Am erſtaunlichſten iſt die Tatſache, daß der Dramatiker Wagner als einziger der romantiſchen und neuromantiſchen Zeit nicht an der rieſigen Erſcheinung Shakeſpeares zuſammengebrochen iſt. Schon deshalb überragt ſein Geſamtſchaffen das eines Kleiſt, Otto Ludwig, Grillparzer, Hebbel um mehr als Haupteslänge. Ja, man kann ſogar bis zu einem gewiſſen Grade der früh in den Bayreuther Kreiſen aufgetauchten Behauptung recht geben, daß es eigentlich nur drei ganz große und originelle Dramatiker gegeben habe, Aeſchylus, Shakeſpeare und Richard Wagner. Um dieſen Gedanken ganz zu verſtehen, darf man natürlich nicht die Dichtungen Wagners neben die der anderen Genannten ſtellen, ſondern man muß als Vergleichspunkt das Geſamtkunſtwerk im Auge haben.

Daß Wagner dem dämoniſchen Übergewicht des Shakeſpeareſchen Dramas nicht verfallen iſt, verdanken wir dem glücklichen Umſtand, daß Wagner der reine Antipode des großen Briten war. Wir erblicken in Shakeſpeare den unverfälſchten Typus des naiven, in Wagner den des im Schillerſchen Sinne ſentimentalen Dichters. Wagners geſamtes dramatiſches Schaffen iſt eine gewaltige Autobiographie; wenn wir aus Shakeſpeares Dramen Rückſchlüſſe auf den Menſchen

ziehen wollten, so würden wir in ein Rätselraten verstrickt werden, das den Streit um die Persönlichkeit und die Autorenschaft bis zum letzten verwirren würde.

Von einem einzigen Dichter und von einer seiner Dichtungen ist Wagner so entscheidend beeinflußt worden, daß wir von einem deutlich erkennbaren Aufgreifen und Weiterführen der Ideenwelt sprechen können. Um hierzu die Bestätigung zu finden, wollen wir nur Wagners Deutung der 9. Symphonie als Faustsymphonie in unserer Erinnerung wachrufen. Der Dualismus in der Seele Tannhäusers wäre nie ohne die zwei Seelen entstanden, die in Fausts Brust wohnen, nie ohne die Zikade im Prolog im Himmel. Niemals wäre auch der Schluß des Tannhäuser, die erlösende Fürbitte durch Elisabeth, ohne die „einer der Büßerinnen, sonst Gretchen genannt", entstanden. Überhaupt, wenn man die das ganze Wagnerische Schaffen beherrschende Erlösungsidee auf ihren historischen Ursprung untersuchen will, so wird man immer auf den zweiten Teil von Goethes Faust geführt.

In den Ring des Nibelungen hat Wagner den Mephisto mit fast allen seinen Einzelzügen in der Gestalt des Loge übernommen. Hierbei unterstützt ihn seine Quelle, die Edda. Es kann nicht zweifelhaft sein, daß die Figur des Loki dort auch bereits ungemein stark durch die Vermittlung des Christentums von der asiatischen Dämonologie beeinflußt ist.

* * *

Die Tetralogie ist, unter dem Gesichtswinkel der dramatischen Form gesehen, ein seltsames, originelles, der aristotelischen Poetik spottendes Gebilde. Wo können wir die berühmte Fünfteilung in Exposition, Schürzung des Knotens, Krisisgruppe, Lösung des Knotens, Katastrophe nachweisen? Das Vorspiel, das Rheingold, exponiert in verhältnismäßig sehr knappen Zügen, um dann in seinem Verlauf bereits die ganze Katastrophe zu besiegeln. Das Schicksal Wotans und der Götter ist unabwendbar, die Krisis, Wotans Verzicht auf den Ring, ist überschritten, der Knoten in allem Wesentlichen gelöst. Die drei Hauptabende sind dann nichts anderes als der verzweifelte Versuch des eigentlichen Helden, Wotans, den klar erschauten Untergang aufzuhalten und die darauffolgende tragische Resignation. Innerhalb dieser ins Riesenhafte gesteigerten tragischen Katastrophe erleben wir nun allerdings eine Reihe von ineinander verschränkten Tragödien, deren jede ihren aristotelischen Verlauf hat. Solche für sich sind das Schicksal Siegmunds und Sieglindens, Wotans und Brünnhildens, Fafners, Mimes (ins Tragikomische gewendet), Siegfrieds sowie Hagens und Alberichs.

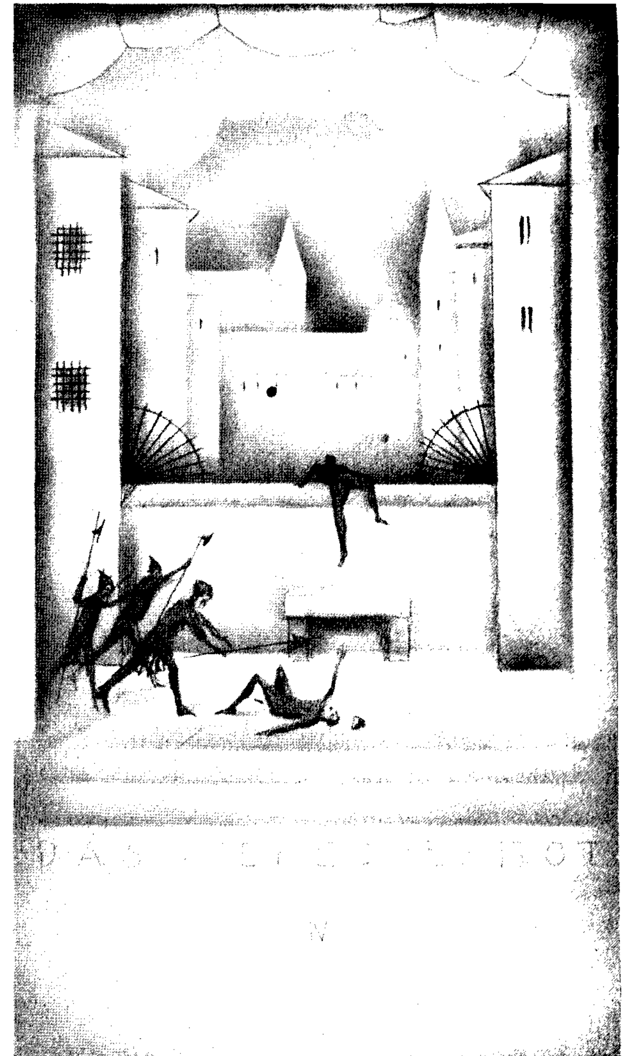
Dieses zahlreiche Nebeneinander der tragischen Gestalten, von denen eine nach der anderen dem Fluch verfällt, hat etwas lähmend auf die Einheitlichkeit der Konzeption gewirkt. Tatsächlich ist die Dichtung der Walküre nicht rein organisch. Das Interesse und die Spannung werden dauernd vom einen auf das andere geschoben. Ganz in sich abgeschlossen ist der erste Akt; als wir aber dann Siegmund und Sieglinde wiederbegegnen, sind wir verwirrt und abgelenkt durch die Wotanstragödie, deren breite Entwicklung in der großartigen Erzählung wir deshalb leicht als Länge fühlen, weil der organische Weiterbau vom ersten Akt her allzustark unterbrochen wird. Tatsächlich ist der zweite Akt der Walküre, rein dramaturgisch gesehen, der schwächste, den Wagner je geschaffen hat.

Neben unorganischen Zügen erkennen wir aber doch wieder eine unerhörte Meisterschaft in der Beherrschung der gesamten Konzeption. Nach dem sich überstürzenden Tempo der tragischen Vorgänge der Walküre und vor dem unerbittlichen der Götterdämmerung wäre ein Abend von gleichem Bau unerträglich gewesen. Nur ein ganz großes dramatisches Genie konnte die Idee finden und gestalten, zwischen diese beiden Teile das entzückende, aber fast undramatisch epische Waldidyll des jungen Siegfried zu stellen. Hier lebt sich dann auch die deutsche Seele mit ihrer Naturromantik, mit ihrer tiefen Innerlichkeit voll und in der notwendigen Ruhe aus.

Man hat Wagner gern einen Theaterzauberer genannt. Gerade die Konzeption des Siegfried widerlegt diese Behauptung. Ist eine größere Einfachheit und Schlichtheit möglich? Der Gedanke an Aeschylus ist naheliegend. In dem ganzen Werk ist nicht eine Szene, in der mehr als zwei Personen auf der Bühne stehen. Gerade aus diesem Umstand spricht antike Einfachheit und Größe.

* * *




**Bühnenbilder von Prof. Hans Wildermann**

Entnommen aus den Liebhaber-Textausgaben der Bühnenwerke Richard Wagners
(erſcheinend in der Reihe „Von deutſcher Muſik“, Guſtav Boſſe Verlag, Regensburg)





**Bühnenbilder von Prof. Hans Wildermann**

Entnommen aus den Liebhaber-Textausgaben der Bühnenwerke Richard Wagners
(erscheinend in der Reihe „Von deutscher Musik", Gustav Bosse Verlag, Regensburg)

Im Nachlaß Friedrich Hebbels findet sich ein Vorwort zu dessen Nibelungen, in dem einige deutlich erkennbare Spitzen gegen Wagners Dichtung enthalten sind. Hebbel sagt: „Die Grenze war leicht zu treffen und kaum zu verfehlen, denn der gewaltige Schöpfer unseres Nationalepos, in der Konzeption Dramatiker vom Wirbel bis zum Zeh, hat sie selbst haarscharf gezogen und sich wohl gehütet, in die Nebelregion hinüberzuschweifen, wo seine Gestalten in Allegorien umgeschlagen und Zaubermittel an die Stelle allgemeingültiger Motive getreten wären." Und später sagt er: „Er bedarf, um nur die beiden Hauptpunkte hervorzuheben, auf der einen Seite zur Schürzung des Knotens keiner doppelten Vermählung seines Helden und keines geheimnisvollen Trunks, durch den sie herbeigeführt wird; ihm genügt als Spiralfeder Brunhilds unerwiderte Liebe, die eben so rasch unterdrückt, als entbrannt und nur dem tiefsten Herzenskenner durch den voreiligen Gruß verraten, erst der glücklichen Nebenbuhlerin gegenüber wieder als Neid in schwarzen Flammen auflodert und ihren Gegenstand auf alle Gefahr hin nun lieber dem Tode weiht, als ihn dieser überläßt." Hebbel hält sich viel zugute auf die komplizierte Psychologie seiner Brunhild; wenn Nietzsche Wagners Frauen als hysterische Naturen bezeichnet, so trifft dies eher auf die Hebbelsche Gestaltung zu. Wagners Brünnhilde der Götterdämmerung ist dagegen von einer Einfachheit und Größe, die ihresgleichen in der dramatischen Literatur kaum hat. Auffallend ist der Umstand, daß Gutrune als Gegenfigur wenig ausgeführt ist, daß vor allem die große Szene aus dem Nibelungenlied, der Streit der beiden Frauen vor dem Dom, hier nicht die Anregung zu einer entsprechenden Szene im 2. Akt gegeben hat. Uns scheint dies einen rein äußerlichen Grund zu haben. Wagner hat von je die Eigentümlichkeit besessen, zur dramatischen Belebung seiner Dichtung durch Einzelzüge verwandte Stoffgebiete auf brauchbare Motive auszuplündern. Es ist dies das gute Recht des Dramatikers. So entstammt die erste Begegnung Tristans und Isoldes, die Liebe auf den ersten Blick, im Moment des Vorsatzes des Mordes, dem in der Oper reichlich oft gestalteten Armidastoff. Der im Grabe lebende Titurel ist Merlin. Unzählige Belege im einzelnen lassen sich nachweisen. Einmal hat Wagner aber seine eigene Stoffwelt beraubt und zwar in der Szene zwischen Elsa und Ortrud vor dem Dom, die er wohl dann zwischen Brünnhild und Gutrune nicht wiederholen wollte.

Dieser Umstand hat, dramatisch gesehen, einen Nachteil, der darin liegt, daß dadurch Gutrune zu unbedeutend erscheint, einen Siegfried wirklich fesseln zu können. Und so hat ja Hebbel nun nicht so ganz unrecht, wenn er den Zaubertrank Hagens kritisiert. Dieser Trank ist natürlich ebenso ein Symbol wie der im „Tristan". Wir werden wieder an Faust erinnert und zwar an die platte Mittelmäßigkeit, in die dieser bewußt von Mephisto gezogen wird, um seiner adeligen Natur entkleidet zu werden; Hagen, in dem sich so, wie ihn Wagner gestaltet, allerhand Motive mischen, ist nicht nur wiederum der Teufelssohn Merlin, die Fratze der Nachahmung der Zeugung des göttlichen Sohnes, sondern auch eine zweite Inkarnation des Mephisto. Tatsächlich ist von unheimlicher tragischer Wirkung, zu erleben, wie es ihm gelingt, Siegfried zu der Plattitüde von Gunthers Hof zu erniedrigen. Was Siegfried sagt und tut, solange er unter der Wirkung des Zaubertrankes steht, ist durchweg und bis in die Einzelheiten der Diktion und der darin sich ausprägenden Mentalität des großen Helden ganz unwürdig. Ein Gemeinplatz steht neben dem anderen und so erklärt sich wohl auch das vielbelächelte „Gunther, deinem Weib ist übel". Wir wollen zugeben, daß der Zaubertrank als solcher ein etwas billiges Symbol ist. Die Konsequenzen, die aus ihm erwachsen, sind aber wiederum von einer unerhörten Originalität und zeigen die Gestaltung eines psychologischen Vorganges, mit dem sich die dramatische Literatur, abgesehen von den erwähnten Parallelen zum Faust, noch niemals beschäftigt hatte. Und doch enthüllt sich gerade in diesem Sichverlieren Siegfrieds und in seinem Sichwiederfinden eine unerhörte Wahrheit, die in ganz anderem Maße den Heroen menschlich deutet als dies in der unglücklichen Verzeichnung Siegfrieds bei Hebbel zustande kommt. Überhaupt ergibt sich durchweg im Vergleich Hebbels mit Wagner, daß überall da, wo der erstere psychologisch konstruiert, der andere mit der Intuition des Genies menschlich erlebt.

# Richard Wagners erste Vorlesung seiner Parsifaldichtung in Heidelberg.

Von Friedrich Baser, Heidelberg.

Schon früh war es Richard Wagner zu einer lieben Gewohnheit geworden, eben beendete Dichtungen selbst frisch aus dem Manuskript vorzulesen. Er war hierin ein Meister von ausgeprägter Eigenart, unterstützt durch seine hohe schauspielerische Begabung, ein altes, vielleicht das ausgesprochenste Erbteil seiner Familie, und seine Freude am Wort, das für ihn nicht eine Häufung von Buchstaben war, sondern ein Lebewesen, genährt von dem Fühlen und Dichten unserer Ahnen und Urahnen.

Ihm bedeutete solch Vorlesen einen hohen Genuß, war es für ihn doch nicht nur ein Ablesen der Worte, auch nicht Gelegenheit zur Pathetik und schönen Geste, sondern schon ein vorweggenommenes Musizieren. Für ihn war das Textbuch schon die Partitur. War doch die Musik bei Wagner stets vor dem Wort da, wie die Sonne vor dem Wachstum. Aber er war nicht wahllos zu solchen seltenen Mitteilungen bereit. Vor allem mußte ihn die räumliche Umrahmung gebefreudig stimmen, die umgebende Natur mußte der Gesamtstimmung des neuen Werkes entsprechen. Auch wollte er verstehende Seelen um sich haben, erprobte Freunde.

Dies alles traf in seltenster Weise zusammen in den herrlichen Julitagen des Jahres 1877, die Richard Wagner mit Frau Cosima und dem jungen Siegfried in Heidelberg verleben konnte und die zu der denkwürdigen ersten Vorlesung des Parsifalgedichtes in engerem, auserwähltem Kreise führte, die den bedeutsamen letzten Abschnitt seines Lebens eröffnete, die sechs Jahre vor seinem Tode.

Das Lebens- und Künstlerschicksal Richard Wagners war damals in ein gänzlich neues Stadium getreten. Er hatte ungeheuren Widerständen zum Trotz die äußeren Vorbedingungen seines Lebenszieles geschaffen: das eigene Festspielhaus in Bayreuth, abseits dem von anderen, meist feindlichen Mächten getriebenen Chaos und Wirbel der Welt. Er konnte aber auch bereits überschauen, was ihm auch in Deutschland stets unerreichbar bleiben werde, die Heerlager für und wider den Bayreuther Gedanken teilten sich so deutlich, wie bisher noch nie. Mit der Parsifaldichtung zog er die Summe seines Lebens und Wirkens, vielen unbequem, einem ihm sehr, sehr Nahestehenden zum Ärgernis, an dem eine große, einzigartige Freundschaft zerbrechen sollte. Bisher hatte er seine Weltanschauung in andere Weltkreisempfindungen hineingeschaut, in Volkssagen, altgermanische Götter- und Helden-Vorstellungen oder mitteltalterliches Dichten. Im „Parsifal" verwebt er sein eigenes, kühnes Christusbild mit uralten, vom Orient zurückgestrahlten Weltmythen und den Visionen des gewaltigen Wolfram von Eschenbach zu einem wetterleuchtenden Strahlengebilde, mit dem sich die geblendete Menschheit noch nicht auseinandersetzen konnte.

Vielleicht wird dereinst in einem weit berechtigteren Sinne, als Richard Benz den Ausklang der Wiener Klassiker mit Franz Schuberts Tod 1828 als „Schicksalsstunde der deutschen Musik" ansetzt, die Parsifalzeit als Schicksalsstunde nicht nur der deutschen, auch der gesamteuropäischen, ja der zivilisierten Welt angesehen werden.

Schon im Februar dieses Jahres 1877 konnte Richard Wagner zwischen all den anderen Bedrängnissen in Bayreuth den Prosaentwurf zu „Parsifal" vollenden. Frau Cosima berichtet: „Zu Tisch gibt er mir wirklich den in Prosadialog vollendeten „Parzifal". Wir trinken auf dessen Gesundheit bei Tisch, und nachmittags lese ich ihn für mich. Das ist Segen, dies ist Trost, dies ist Ergebenheit, Andacht. „Der entfesselte Erlöser"."

Es war eine Zeit regsten geistigen Verkehrs von Frau Cosima mit Malvida von Meysenburg. Ihr Briefwechsel jener Tage ist hochinteressant und kreist bereits in mütterlichen Sorgen um den gemeinsamen Freund Friedrich Nietzsche. Er kannte damals noch nicht die Parsifaldich-

tung, es dürfte somit hinfällig sein, Wagners letzte Dichtung als den einzigen Grund und Anlaß zum Zerwürfnis hinzustellen.

Als das Schwerste empfand Wagner beim Dichten des „Parsifal" das Herausarbeiten des Kernes, den er nicht in der Frage des erlösenden Mitleides an Amfortas erblickt wissen wollte, sondern in der Wiedergewinnung der Lanze. Darauf komme es vor allem an. Das Schwere sei nur, daß man es jetzt mit einer dem Mythos so entfremdeten Welt zu tun habe.

Die vielen mit den ersten Festspielen in Bayreuth eingegangenen Verpflichtungen und das lastende Defizit gaben aber nur für Momente der drängenden Schöpferlaune Ruhe zum Schaffen. Alle möglichen und unmöglichen Maßnahmen mußten dazwischen geprüft werden, um das glorreich Unternommene weiter führen zu können. Selbst eine Reise nach England mußte durchgeführt werden, die sogar wider Erwarten nach Bestreitung der hohen Kosten von 200 000.— M. noch 700 Pfund Sterling für Bayreuth einbrachte. Über Ems ging's dann mit den Kindern, von denen Siegfried, ihr „Fidi", sich unwohl fühlte und die Kur gebrauchen sollte, nach Heidelberg.

Die Kämpfe um die Erhaltung Bayreuths und die Londoner Reise hatten den Meister ernstlich mitgenommen. Aber das Bewußtsein, die Parsifaldichtung nun auch im Versmaß vollendet zu haben und der freundliche Aufenthalt in Heidelberg hoben bald wieder seine Lebensgeister. Aber auch die Nähe eines seiner bewährtesten Freunde, Emil Heckel, wirkte sich sehr beruhigend auf seine ganze Gemütslage aus.

Emil Heckel begründete als erster in Mannheim einen Richard Wagner-Verein, von dem aus die segensreiche Anregung zur Gründung gleicher Vereine im ganzen Reich ausgehen sollte. Darüber hinaus aber war er, seit dem Erlebnis des 22jährigen, 1853 unter Liszts Leitung in Karlsruhe Wagners Tannhäuser-Vorspiel erstmalig zu hören, ein begeisterter Wagner-Verehrer, eine der wenigen Persönlichkeiten in Deutschland, die immer wieder, allen Erfahrungen zum Trotz, den Meister mit Vertrauen in den deutschen Geist zu erfüllen wußten. Er war der erste gewesen, der Wagners Aufruf an die Freunde seiner Kunst, ihm ihre förderlich gewogene Gesinnung durch einfache Anmeldung bekannt zu geben, Folge leistete, bereits im Jahre 1871. Heckel war kein Künstler, hatte keine Förderung in seiner Laufbahn von Wagner zu erhoffen: er war ein Mann der Praxis, wie ihn Wagner gerade damals besonders nötig hatte, ein Reiner, nur von glühendem Enthusiasmus für Wagners Kunstwerk Geleiteter. Seinen ganzen Einfluß in Mannheim, wo er eine Musikalienhandlung leitete und auch einige Zeit der Theaterkommission angehörte, setzte er für die Förderung des Bayreuther Gedankens ein. Neben der Schönheit der romantischen Landschaft Heidelbergs war es wohl die Nähe dieses Mannheimer Getreuen, die Wagner bestimmt hatte, Heidelberg zum Aufenthalt zu wählen, bevor die Rückkehr nach Bayreuth ihn wieder den Mühen seiner Mission auslieferte.

Ihre Ankunft gestaltete sich bereits am Bahnhof zu einem begeisterten Empfang. Freund Heckel hatte sich nicht nehmen lassen, ebenfalls am Bahnhof sich einzufinden. Die Stadt war in großem Aufruhr. Zu beiden Seiten der Anlage, die Richard Wagner mit Frau Cosima und Kindern im langsam fahrenden Wagen passierte, standen Heidelbergs Einwohner, Professoren und Studenten Spalier wie beim Empfang eines Fürsten. Noch wirkte unter den Dozenten und der Studentenschaft die Wagnerbegeisterung des großen Physikers Helmholtz nach, der fast ein Jahrzehnt in Heidelberg tätig gewesen war, bis er nach Berlin berufen wurde. Unter den Studenten, die damals in Heidelberg studierten, befand sich auch Siegfried Ochs, der später als Leiter des Berliner Philharmonischen Chores so berühmt werden sollte. Damals freilich sollte er dem Wunsche der Eltern gemäß Chemie studieren, hatte auch zuerst Bunsen gehört, wirkte aber lieber als Pauker bei den Städt. Konzerten mit. Er schildert uns den Empfang Wagners in Heidelberg, den Fackelzug der Studenten zum Schloßhotel hinauf, wo die Familie Wagner Wohnung genommen hatte, und eine heitere, angeregte halbe Stunde, die Wagner an ihrem Studententisch verplauderte. Ergötzlich ist die von ihm geschilderte Episode bei dem Fackelzug der Studenten. Vorm Schloßhotel sangen sie in ihrer gewohnten Weise einstimmig Stu-

dentenlieder, worauf Wagner eine lange Ansprache hielt und mit dem Wunsche schloß, die Studenten möchten ihm Gaudeamus igitur, was er in seinem unerläßlichen sächsischen Dialekt „ichidur“ ausgesprochen habe, singen, und zwar vierstimmig! Nun, der Wille zur ungewohnten Vierstimmigkeit war wohl vorhanden, aber . . . es brauchte einiger beherzter, tollkühner Anfänger, um das Studentenlied steigen zu lassen, das zwar vielstimmig anfing, wenn auch nicht vierstimmig, sich aber mit jedem Takt immer mehr der ach so gewohnten Einstimmigkeit unausbleiblich näherte, um in mächtigem, trotzigem Unisono über das Neckartal zu hallen, im gegenüber liegenden Heiligenberg Echo weckend.

Mit Wagners Gesundheit ging es wieder schnell bergauf, wie es bei diesem wundervollen Organismus oft staunend wahrgenommen werden konnte. Meist war er wieder in bester Stimmung, wie schon lange nicht mehr. Auch ein Heidelberger Gesangverein brachte ihm ein Ständchen unter Langers Leitung, für das er sich durch Anstimmen des „Gaudeamus igitur“ bedankte. Die wundervollen Abende auf der Terrasse des Schloßhotels beim Anblick der fern hinter Mannheim untergehenden Sonne waren geselligem Beisammensein gewidmet, bei denen meist Freund Emil Heckel zugegen war, um dann, unvergeßlicher Eindrücke voll, mit dem letzten Zug nach Mannheim zurückzukehren.

Dann brach plötzlich, wie es bei Wagners spontanen Entschlüssen nicht anders sein konnte, der Tag jener denkwürdigen ersten Vorlesung des „Parsifal“ an. Cosima wußte, was es zu bedeuten hatte, wenn Richard nach einiger Zeit des Zuwartens sich entschließen konnte, erstmalig eine neue Dichtung vorzulesen: es war das Zeichen, daß er sich von den Wehen des Dichtens befreit hatte und kurz vor Inangriffnahme der Vertonung des Musikdramas sich durch erstes Preisgeben der in Versen vorbereiteten Gesamtidee vor verstehenden Freunden freimachen wollte zum Weiteraufstieg dem höchsten Gipfel entgegen. Man kann also leicht begreifen, daß all diese schönen Auspizien Frau Cosima wie ein Siegesgruß berühren mußten. Es war der 7. Juli 1877. In größter Eile wurde ein Telegramm nach Mannheim gejagt an Emil Heckel: „Bitte mit Zeroni morgen 1 Uhr bei uns zu speisen. Abends Vorlesung des „Parsifal“, wozu auch der Pfarrer eingeladen. Wagner.“

Dieser Pfarrer war Friedrich Bauer, Mannheims altkatholischer Pfarrherr, ein begeisterter Verehrer der Kunst Wagners. Die drei Mannheimer Getreuen machten sich also voll hoher Erwartungen zur Pilgerfahrt nach Heidelberg auf den Weg. Aus Baden-Baden kam ein weiterer alterprobter Paladin des Bayreuther Ideals, Richard Pohl, herüber, als Leipziger Student einst ein Textdichter Robert Schumanns, für den er Goethes Ballade „Des Sängers Fluch“ dramatisierte.

Seit aber Richard Pohl Werke von R. Wagner gehört hatte, trat er ganz für den Meister ein mit einem Freimut, der ihm seine Karriere als Dozent am Polytechnikum in Graz kostete. Er war nämlich aus Wagners Kunstreformplänen zu ähnlichen politischen Auffassungen gelangt, wie Richard Wagner im Mai 1849, die ihn zur Teilnahme an der Revolution trieben. Seit 1864 war er als hochgeachteter Musikkritiker und Chefredakteur des „Badener Tageblatt“ für die neue Kunstrichtung tätig.

Wohl weilte seit Jahren in Heidelberg ein früherer Verehrer Wagners aus seiner Münchener Zeit, den nicht recht geklärte Mißverständnisse andere Wege gehen ließ, obwohl er bis an sein Ende darunter gelitten hat, der großenteils zu Unrecht beiseitegeschobene Beethoven- und Mozart-Biograph Ludwig Nohl, der sein vereinsamtes Leben dann auch in Heidelberg beschlossen hat. So nahe es wohl auch den einstigen Freunden gegangen sein mochte: er fühlte sich damals selbst als nicht mehr dem Freundeskreise Wagners zugehörig und blieb fern.

Noch viel schmerzlicher aber mußte dem Künstlerehepaar das Fernbleiben dessen sein, der bereits um diese Zeit sich von seinen innigsten Freunden absonderte: Friedrich Nietzsche, für den die Parsifaldichtung nur noch der äußere Anlaß zum Bruch werden sollte. Damals weilte er fern in Paris in gewollter Absonderung.

Von der einſt ſo hoffnungsfreudigen Schar hatten ſich alſo zur Parſifaldichtung die drei Mannheimer und der Baden-Badener eingefunden. Emil Heckel erzählt: „Wir waren die erſten, die Wagners „Dichtung zu Parſifal“ kennen lernten. Mit welchem Ausdruck und tiefen Empfinden der Meiſter uns ſeine Dichtung vorlas, läßt ſich nicht beſchreiben. Er ſelbſt war ſo ergriffen, daß er nach der Vorleſung ſich einige Zeit zurückzog und uns allein ließ. Aber auch wir verharrten in Schweigen, und es dauerte lange, bis wir uns wieder auf der buckligen Erde wußten.“

Am dreizehnten Juli machte Wagner noch einen Abſtecher nach Mannheim, um Freund Heckel dort im eigenen Heim zu beſuchen.

Die Abſchrift der Parſifaldichtung hatte Frau Coſima auf ſich genommen und bereitete ihr große und reine Freuden, obwohl ihr die Geſundheit Jung-Siegfrieds die erſten Tage in Heidelberg große Sorgen bereitet hatte. Hier beſſerte ſich aber bald ſein Zuſtand, ſodaß die Familie erſt recht die Schönheiten der Heidelberger Landſchaft zu genießen imſtande war. Im Lebens- und Charakterbild Coſima Wagners von Richard Graf Du Moulin Eckart wird berichtet von einem Schwetzinger Abſtecher: „Dort ſahen ſie einen Stern fallen und einen Falken über ſie kreiſen. Das bedeutete Glück, und der Meiſter ſagte in ſeiner liebenswürdigen Art: „Der Falke denkt, Wagner muß Glück haben. Er hat das einzige Weſen bei ſich, um das es ſich lohnt, das Leben zu ertragen.“ Und in der Tat, ſie fühlten ſich hier wunderbar wohl, und ſie meinte, daß ſie in keiner Gegend ſo heimiſch und nirgends ſo für ſich geweſen ſeien, als wie hier. Es iſt wie das Idyll von einer Hochzeitsreiſe. Und wenn ſie auf der Terraſſe des Hotels, wo ſie am Abend geſeſſen, am Morgen ein paar Tauben ſehen, ſagt er: „Das ſind unſere Seelen, die von geſtern abend im Geſpräch hiergeblieben ſind.“ Er freute ſich ihrer Nähe und ihres Geiſtes und war eigentlich nur darüber wütend, daß ſie ſich nicht ſchon vor 15 Jahren gefunden hätten: „Wieviel wüſter Unſinn wäre mir erſpart geblieben.“

Überhaupt erfaßte den Meiſter in dieſen Heidelberger Tagen das Gefühl, das den reifen Menſchen auf der Höhe des Lebens erfaßt und ihn zur tiefen Rückſchau auf das verfloſſene reiche Leben einlädt im vollen Bewußtſein, daß man nicht mehr lange dem naturgewollten Abſtieg entgehen kann.

Alte Erinnerungen an Triebſchen, die Stätte ihres erſten gemeinſamen Glückes, ließen ſie von Heidelberg noch einen kurzen Abſtecher nach der Schweiz machen, wo ſie bei Triebſchen ihr einſtiges Idyll voll Wehmut aufſuchten. Frau Coſima dachte hierbei auch deſſen, der noch vor ſechs Jahren ſo oft und gern von Baſel herübergekommen war: des vereinſamenden Friedrich Nietzſche — ganz ohne Groll. War ſie doch vielleicht die einzige, die unterbewußte Regungen des Seelenfreundes erahnen konnte, ohne davon mit Richard ſprechen zu dürfen, vor dem ſie ſonſt keine kleinſten Geheimniſſe bewahrte. Auch die tiefſtſchürfende Pſychoanalyſe wird hier wohl kaum die Schleier vor letzten Geheimniſſen des Seelenlebens lüften können. Kaum, daß ſie ihrer innigſten Freundin Malvida von Meyſenburg darüber ein Wort verraten haben dürfte. Es beruhigte ſie ſehr, daß Nietzſche ſeine damaligen, kaum wohl ſehr herzlich gemeinten Heiratspläne aufgab, die keine wie ſie als abwegig hatte erkennen müſſen, und beſchloß, nach Baſel an ſeinen Lehrſtuhl zurückzukehren, den er leider aber bald ganz aufgab.

Nach Bayreuth zurückgekehrt wandte Richard Wagner alle Zeit, die ihm die Sorgen um das Feſtſpielhaus ließen, auf die Kompoſition des „Parſifal“, während Frau Coſima ſich ganz einer Aufgabe widmete, die ihr geſtattete, auch weiterhin helfend am großen Werk beteiligt zu bleiben: ſie überſetzte die Parſifaldichtung ins Franzöſiſche, in die Sprache ihrer Mutter, der Gräfin d'Agoult, die als Daniela Stern ſo meiſterlich dieſe Sprache beherrſcht hatte. Meiſter Richard konnte das Vorſpiel noch gerade zu ihrem Namenstage fertig komponieren und ihr aus der Orcheſterſkizze vorſpielen.

Ihren Heidelberger Aufenthalt aber bewahrten ſie, dankerfüllt in der Erinnerung an die leuchtenden Julitage des Jahres 1877, die ihnen jeder Beſuch des treuen Emil Heckel aus Mannheim wieder gern ins Gedächtnis rief.

# Richard Wagner: Fünf unbekannte Briefe an Hofrat Düfflipp.

Mitgeteilt von Sebastian Röckl, München.

Hochgeehrter Freund!

Montag vor acht Tagen ging von hier ein während der Tannhäuseraufführung am Sonntag Abend[1] zuvor geschriebener Brief von mir an S. M. den König nach Schloß Berg ab. Ich bin in Unruhe darüber, ob dieser Brief richtig an Seinen erhabenen Adressaten gelangt ist.

Nach den freundlichen Zeilen, mit welchen Sie meine vertraute Anfrage und beziehentliche Bitte vor längerer Zeit bereits beantworteten, irre ich mich wohl nicht, wenn ich annehme bald von Ihnen Weiteres hierüber zu erfahren?

Für heute eine musikalisch-amtliche Angelegenheit. Ich erfahre, daß Herr Rheinberger seine Entlassung als Korrepetitor am Theater eingegeben hat und daß, da Herr von Bülow hierbei umgangen wird, die Herren Lachner und Schmitt[2] daran denken, diese Stelle definitiv mit einem jetzt als Substitut verwendeten Hrn. Frank zu besetzen. Bülow meint nun einerseits, daß Frank, dem er an sich Befähigung im allgemeinen nicht abspreche, dem Posten, für welchen jene Herren ihn bestimmen möchten, nicht gewachsen sei. Andererseits habe ich bei Ihrem letzten freundlichen Besuche dahier Sie bereits darauf aufmerksam gemacht, wie wichtig es sei, für die Zukunft uns besonders tüchtiger u. von mir geschulter Leute für die Musikdirektion zu versichern. Der Anfang wäre jetzt damit zu machen, indem Sie gütigst dafür sorgten, daß der Ihnen bereits vorgestellte Hans Richter, welcher ein Jahr in meinem Hause war, zunächst in die Stellung des Hrn. Rheinberger einträte.[3] Bereits hatte ich im Sinn, sobald es zum Studium der „Meistersinger" kommt, uns die besondere Mithilfe dieses ganz ausgezeichneten jungen Musikers auszubedingen, da es für Bülow durchaus zu anstrengend gewesen sein würde namentlich alle Klavierproben zu halten, Richter aber ganz vorzüglich hierzu geeignet ist, auch bereits in Wien als Korrepetitor — so z. B. bei Fräulein Mallinger — sehr beliebt war: außerdem ist Richter, der meine Werke unter meiner Leitung genau studiert hat, ganz der Mann, selbst in der Orchesterdirektion für Bülow einzutreten, sobald dieser gelegentlich einmal durch Krankheit selbst davon abgehalten sein sollte. Wie wichtig dies ist und wie erwünscht es namentlich Unserm allergnädigsten Herren sein wird zu wissen, daß schon jetzt der Musikdirektion jemand zugeteilt, der z. B. eine befohlene Aufführung, sobald sie durch Bülows Erkrankung mit Störung bedroht wäre, von dieser Seite die Aufführung dennoch u. zwar in meinem Sinn ermöglichte, hebe ich Ihnen hiermit hervor.

Zur Unterstützung meines Vorschlages erlaube ich mir außerdem noch folgenden Beweggrund anzuführen. Als Seine Majestät bald bei meiner ersten Berufung vor drei und einem halben Jahr mit mir einen zukünftigen Wirkungskreis für mich besprachen, ward mir huldreichst zugestanden, daß ich um ganz ungestört einzig meinen schöpferischen Arbeiten nachleben zu können, keinerlei Funktionen selbst übernehmen sollte; um mich dagegen der Möglichkeit versichern zu können in Zukunft die musikalische Direktion der kgl. Institute in dem Sinne ausgebildet zu wissen, daß meine Werke richtig und gut Seiner Majestät vorgeführt werden könnten, gingen Höchstdieselben allergnädigst auf meine Ansicht ein, daß, wenn auch keine plötzlichen und gewaltsamen Änderungen veranlaßt werden sollten, doch künftighin bei der Besetzung neuer Stellen nach meinen Vorschlägen verfahren werden sollte.

Sie, mein verehrtester Freund, werden gewiß finden, daß, wenn für die Zukunft überhaupt etwas geschehen soll, die Beachtung meiner Vorschläge bei Neubesetzung von Stellen das Min-

[1] 22. September.

[2] Intendanzrat.

[3] Richter wurde als Chordirigent nach München berufen.

deste ist, womit überhaupt dem Zwecke der Berufung meines Freundes Bülow sowie den großherzigen Wünschen meines erhabenen Gönners inbetreff der musikalischen Kunst entsprochen werden kann, und ich verhoffe somit auf das bestimmteste, auf keinerlei ernstliche Hindernisse hierfür zu stoßen.

Herzlich würde ich mich freuen bald Freundliches von Ihnen zu erfahren. Ich schleppe mich, immer noch mit Einrichtung meines Asyles beschäftigt, immer etwas kränkelnd, aber doch auch immer in etwas tätig schaffend, so — so hin und verbleibe mit den freundschaftlichsten Grüßen

Ihr treu ergebener

Tribschenhof 3. Okt. 1867. Richard Wagner.

* * *

Hochgeehrter Herr Hofrat!

Die von mir kürzlich an Seine Majestät gerichtete Bitte, auf welche ich mir einen telegraphischen Bescheid durch Ihre gütige Vermittlung erbat u. noch erbitte, betraf lediglich den Wunsch einer womöglich mit meiner beabsichtigten Rückreise nach Luzern zu kombinierenden, Allergnädigst zu gewährenden Unterredung mit unserm erhabenen Herren. Den Zweck dieser Unterredung kündige ich Ihnen ebenfalls hiermit offen dahin an, daß ich S. M. zu bewegen wünsche mir zu gestatten, daß ich eine Reihe von Jahren nicht mehr nach München kommen u. von Allem u. Jedem mich dort gänzlich fern u. unbeteiligt halten darf. Ich habe Ihnen ebenfalls die Versicherung zu geben, daß ich als Beweggrund zu diesem Wunsche nicht im mindesten die von mir in München befundenen Zustände u. Verhältnisse zu nennen oder zu bezeichnen habe, sondern lediglich das unabweisliche Bedürfnis, meinen Seelenkräften eine gleichmäßige, einzig auf künstlerisches Schaffen gerichtete Erholungstätigkeit zu sichern. Dieses Bedürfnis ist mir seit meiner letzten Rückkehr von München so klar geworden, daß ich deutlich erkannt habe, allernächstens zugrunde gehen zu müssen, wenn die mir nötige Seelendiät nicht mit größter Bestimmtheit von jetzt an eingehalten werden kann.

Ich habe hierbei weder mich zu beklagen noch eine Anklage zu führen: was etwa äußerlich mich bestimmt, sind reine Schicksalsfügungen oder Konsequenzen der Lage der Dinge u. Verhältnisse, über welche ich niemanden eine bestimmte Macht zusprechen, daher auch niemand für diesen Erfolg anklagen kann. Alles, was ich dagegen meinem erhabenen Gönner zu Gemüte zu führen hätte, würden einzig meine eigenen Seelenzustände sein, welche meinen Entschluß festgestellt haben. Dieser Entschluß ist andrerseits unerschütterlich, da von seiner festen Haltung zugleich einzig die Ausführung u. Vollendung der Werke abhängt, um deren willen mein Leben überhaupt nur noch eine Bedeutung hat u. welche — glücklicher Weise! — das Hauptinteresse des angebeteten, erhabenen Beschützers dieses Lebens bilden. — Ich werde demnach auch nicht eher der Mitwirkung an den in München eingeleiteten Kunstunternehmungen in irgendwelcher Weise mich wieder zuwenden können, bevor ich diese Werke sämtlich nicht vollendet habe: ich hoffe hierfür baldigst in den produktiven Seelenzustand zu gelangen, aus welchem nichts wieder mich aufstören soll, bis meine höchste Lebensaufgabe nicht vollständig gelöst ist. Nur ich allein aber kann nach langen und schrecklichen Lebensstürmen u. Erfahrungen ermessen, welches Verfahren hierfür mir Gedeihen bringt. —

Es tut mir somit wirklich leid, Sie schon jetzt in der Angelegenheit des Hrn. Porges[1] um so mehr ohne Unterstützung lassen zu müssen, als ich eben in dieser Beziehung Interessen u. Differenzen berühren müßte, deren Ausgleichung in meinem Sinne ich einfach als unmöglich erfunden habe. Ich müßte hierfür zuvörderst auf höchst bemühende Weise den Nachweis dafür liefern, daß das seit dem Frühjahr vorigen Jahres von uns für die Münchener Musik- u. Theaterverhältnisse Eingeleitete schließlich immer in einem Sinne zur Ausführung hat gebracht werden müssen, welcher meinen ursprünglichen Intentionen eine gänzlich veränderte Färbung gegeben hat. Wäre die Musikschule, welche nach meinem Plan den Titel einer „königlichen

[1] Bülow erklärte sich gegen die Anstellung des Porges als Professor der Ästhetik an der Musikschule.

Schule für Musik u. dramatische Kunst"[2] führen sollte, völlig in meinem Sinne begründet worden, so würde Porges, welcher eigentlich für ein — allerdings sofort gewaltsam untergrabenes — literarisches Unternehmen nach München berufen worden war,[2] gerade der besonders rechte Mann sein, um meinen Intentionen von ergiebigster Förderung zu werden. Daß dies nun anders gekommen ist, begreife ich: daß man über eine reine musikalische Vortragsschule nicht hat hinausgehen wollen, will ich aus den schwierigen Verhältnissen rechtfertigen. Da nun aber für diese Tendenz der Schule Bülow der nicht nur vollkommen genügende sondern auch unvergleichlich tüchtige Mann ist, so wüßte ich nicht, mit welchem Recht ich ihm in seine sehr richtige Ansicht hineinreden sollte. Der Erfolg aller unserer Unternehmungen hat mir dagegen gezeigt, daß durch meine Einmischung, sobald nicht in jeder Hinsicht vollkommen in meinem Geiste verfahren wird, nur solche Verwirrungen u. Belästigungen herbeigeführt werden, wie wir sie nun in der Stellung des natürlich verbitterten u. deshalb für sein Verhalten wohl mannigfach zu entschuldigenden Porges zu verschmerzen haben. Mit größter Redlichkeit meines Gewissens sage ich Ihnen, daß ich hierfür nun keinen Rat weiß. —

Für Ihren mir sehr gewogenen Vorschlag inbetreff einer leichteren Zurückzahlung meines Vorschusses bin ich Ihnen aufrichtig verbunden u. glaube wohl ihn dankbar annehmen zu dürfen.

Zum Schluß noch ein verständigendes u. — wie ich hoffe — für Sie, hochgeehrtester Freund, beruhigendes Wort.

Die Aufrichtigkeit meiner Versicherung, bei der Mitteilung meines Entschlusses an S. M. nicht die mindeste Anklage im Sinne zu haben, dagegen auf die Rückwirkung der Lage der Dinge, auf edle Verhältnisse u. bedeutende Seelenzustände mich einzig berufen zu wollen, mögen Sie aus der Andeutung ersehen, welche ich Ihnen mache, indem ich Ihnen den beiliegenden kleinen Ausschnitt[3] aus einer hiesigen Zeitung zustelle, die mir ganz zufällig zur Hand kam. Da solche Dinge nun seit Jahren stets u. immerfort bald in dieser bald in jener beunruhigenden Gestalt wiederkehren, begreifen Sie wohl, daß eine zartbesaitete Künstlerseele endlich auf den Punkt trifft, wo es heißt: „es hat ein Ende u. nun geht es nicht mehr!"

Somit bitte ich Sie um die Erhaltung Ihrer mir stets so schätzenswerten Freundschaft. Mein Privatleben, in welches ich mich gänzlich zurückziehe, hat in Ihnen stets einen so warmen u. hilfreich teilnehmenden Freund gefunden, daß ich bei der Annahme, Sie werden mir auch ferner diese Teilnahme erhalten u. bewahren, mich wahrhaft geborgen u. ruhig gesichert fühle.

Wird S. M. gesonnen sein, huldvoll meinem Wunsche einer gnädigen Unterredung zu gewähren, wozu vielleicht Hohenschwangau[4] am geeignetsten wäre, so bitte ich Sie nochmals, mir dies telegraphisch hierher anzeigen zu wollen, da ich meine Rückreise von einem stillen Verwandtenbesuche so lange verschiebe, bis ich weiß, ob ich sie mit jenem erbetenen Besuche bei unserm huldreichsten Herren in Verbindung setzen kann.

Mit größter Hochachtung u. dankbarster Gesinnung verbleibe ich

Leipzig 7. Nov. 68 Ihr
bei Prof. Herm. Brockhaus[5] sehr ergebener
Querstr. 15. Richard Wagner.

* * *

[2] Dieser Schule sollte nach Wagners Vorschlag „ein spezifiziertes, wöchentliches Blatt zur Vertretung ihrer Tendenzen beigegeben und zu dessen Redakteuren Heinrich Porges in Wien und Rich. Pohl in Baden-Baden ernannt werden".

[3] „In einem Briefe aus Augsburg berichtet die Weserzeitung sehr ausführlich über angebliche Machinationen der Partei Richard Wagners (zu der unter anderen auch vornehmlich die Gattin Hans v. Bülows gehöre) sowie darüber, daß Wagner sich zur Rückkehr nach München vorbereite, wo ihm ein neues kostspieliges Gebäude errichtet werden solle."

[4] dazu kam es nicht.

[5] verheiratet mit Wagners Schwester Ottilie.

Verehrtester Freund!

— Beiläufig: — könnten Sie mir wohl gelegentlich einmal sagen, ob solchen Dingen, wie ich Sie Ihnen hier in einem Ausschnitte einer Wiener[1] Zeitung beilege, von sachkundiger — also jedenfalls offiziell beteiligter Seite, einmal kurz, bestimmt u. kräftig — wie es sich gebührt — nicht verschämt u. halb versteckt, wie dies wohl sonst geschieht, sondern aufrichtig u. mit nötigem Akzent widersprochen wird? Oder meinen Sie, daß diese Herren, welche solche Dinge ausstreuen u. die Sie mit mir sehr wohl kennen, es durchaus darauf absehen, mich selbst einmal zum Eintreten für mich zu nötigen, wobei vielleicht (ihrer Meinung nach) manches für mich auf das Spiel gebracht werden könnte, jedenfalls aber doch auch über eben diese Herren ein Wort in die Welt geraten dürfte, was einiges Gewicht hat, u., wie jede grenzenlos freie Wahrheit, schließlich doch von den Betroffenen nicht gern gehört wird? — Es wäre wohl die Sache eines jeden, dem die Ehre u. der Name des Königs am Herzen liegt, dergleichem frechen Spiel mit diesen u. der Wahrheit einmal kräftig zu wehren! — daß ich mich nicht fürchte, hat man neulich an meiner Abrechnung mit den Juden[2] gesehen; daß, wer offen gegen tückische Feinde auftritt, auch in Wahrheit nichts von diesen zu fürchten hat, bezeugen mir heute die unangefochtenen Triumphe, welche ich soeben, ohne mich zu rühmen, z. B. in Paris gewann, wo die deutschen Juden doch mächtig genug sind u. vor Wut gegen mich schnaubten. Es dürfte mir leicht auch nicht minder gelingen, ohne Schaden zu erleiden, diesen schönen Herren einmal nicht minder offen die Wahrheit zu sagen, welche bei jeder nur erdenkbaren Gelegenheit ihre schlechten Maßregeln u. Fehler, wenn sie die öffentliche Entrüstung auf sich ziehen, mit frechen Erfindungen u. Ausstreuungen über mich u. — wie es sich findet — über ihren eigenen König zu decken suchen. Was meinen Sie, verehrtester Freund? Glauben Sie wohl, daß zu erwarten stünde, jene dürften zur rechten Zeit dem einmal vorbeugen? Ich richte die Frage im vollsten Vertrauen an Sie. —

Stets bereit Ihnen meine große Dankbarkeit für Ihre fortwährenden freundlichen Bemühungen für mich durch alles, was ich vermag, zu bezeugen, verbleibe ich mit den herzlichsten Grüßen

Ihr hochachtungsvoll ergebener

Luzern 9. April 1869. Richard Wagner.

* * *

Mein hochgeehrtester Freund!

Ich komme heute mit einigen Quängeleien, die ich Ihnen weiß Gott! herzlich gern ersparte.

Zuerst kann ich es trotz meinem endlich eingetretenen großen Widerwillen doch nicht über mein Herz bringen, den beiliegenden — mir fast unverständlichen — Brief eines Nürnbergers „Ehemann“ nebst diesem beigelegten Leumundszeugnis mitzuteilen; es ist mir immer, wenn ich so etwas gänzlich von mir weisen will, als könnte ich doch damit einmal ein schweres Unrecht begehen. Natürlich kann ich aber dann nichts tun als den Mann mit seinem Anliegen an die rechte Adresse bringen, für welche ich eben die Ihrige, Verehrter, halten muß. —

Leider habe ich nun aber auch die Quellen auffinden müssen, welche dergleichen Hilfsbedürftige Untertanen Sr. M. immer wieder auf mich hinleiten. Neulich wandte sich eine Frau im Namen des Gastwirtes Tafelmaier in Nymphenburg wegen Fürsprache bei dem König inbetreff einer Verurteilung dieses Mannes an mich; da ich den Brief gar nicht beantwortete, meldete sich die vermittelnde Frau eines Tages selbst auf Tribschen an, ward allerdings nur von

[1] Eine Korrespondenz der „Weser Ztg.“ aus München behauptet, infolge einer Reihe von Vorgängen, die zu erörtern hier zu weit führen würde, sei der Einfluß Rich. Wagners auf den König von Bayern für immer gebrochen. Es habe dies eine große politische Bedeutung. Nachdem nämlich Wagner mit allen liberalen Parteien in München gebrochen, sei es seine Absicht gewesen, sich fortan auf die ultramontane Seite des dortigen Hofes zu stützen. Es sollen bereits die Einleitungen zu einer solchen Koalition getroffen worden sein, auf welche die klerikale Hofpartei mit gewohnter Unbefangenheit vollständig einzugehen bereit gewesen.

[2] Neue Auflage der Schrift „Das Judentum in der Musik“.

meiner Haushälterin empfangen u. über die Torheit ihres Schrittes bedeutet: diesen aber entschuldigte sie sehr treuherzig damit, daß nicht nur Herr von Pfistermeister sondern auch Herr von Sauer, also der diensttuende Adjutant Sr. M., ihr die Versicherung gegeben habe, daß ich der einzige Mensch sei, welcher Macht über die Beschlüsse des Königs habe u. daß man ihr daher den einzigen Rat geben könnte, sich an mich zu wenden. Ich denke nun, verehrtester Freund, wir verstehen, was solche Ratschläge zu bedeuten haben u. wie sie sehr gut darauf berechnet sein dürften den König in den Augen Seiner Untertanen herabzusetzen. Ich ersuche Sie daher dringlichst, wenigstens Hrn. v. Sauer, Ihre wie meine Meinung hierüber kräftigst zu sagen u. ihm dergleichen Ratschläge für die Zukunft zu verbieten. —

Da kommt denn aber nun noch ein anderer Fall. — Musikdirektor Richter ist soeben seit ein paar Tagen zum Besuche bei mir; auf meine genauen Erkundigungen erfahre ich den folgenden Vorfall:

Am Schluß einer Orchesterprobe von Tristan[1] bedankt sich der königliche Kapellmeister v. Bülow für den bezeigten Fleiß der Musiker, kann jedoch gerechterweise nicht umhin dieses Lob vorzüglich nur auf die Herren Blasinstrumentisten auszudehnen, wogegen er einige störende Nachlässigkeiten der Streichinstrumentisten zu rügen hat, welche er leider damit entschuldigen muß, daß der Chef derselben, Konzertmeister Walter, durch sehr auffallendes Ausbleiben von seinem Pulte nach der Erholungspause mit einem der gegenseitigen Achtung wenig förderlichen Beispiele vorangegangen sei. Hierauf erhebt sich Walter u. sagt laut zum Kapellmeister: „Na, ich verzichte auf Ihre Achtung, Herr Kapellmeister", u. diesen Worten fügt er, da sie sogleich den Unwillen der Musiker erwecken, hinzu: „wenigstens für meine Person". — Hierauf wendet sich Herr v. Bülow mit vollkommener Beherrschung an die Musiker mit den Worten: „Ich bitte die Herren die soeben gehörten Worte des Herrn Konzertmeisters Walter zu bezeugen." — Es scheint, wie ich aus Richters Erzählung weiter erfuhr, daß allerdings Walter vom Intendanten in der Weise gemahnt worden ist, daß er in den ferneren Proben ein anständiges u. bescheidenes Benehmen zu zeigen für geraten hielt. Davon, daß Herr Walter sofort entlassen u. fortgeschickt worden sei, habe ich dagegen nichts erfahren, trotzdem allerdings in jedem Dienstverhältnisse der Welt dieses die einzige Züchtigung infolge eines über alle erdenklichen Begriffe gehenden Vergehens des Untergeordneten gegen den königlichen Vorgesetzten ist. —

Ich habe dem Berichte dieses Falles nun noch dieses zu Ihrer Orientierung, hochverehrtester Freund, hinzuzufügen. Bülow hat mir die Gründe zu seinem Entlassungsgesuch sehr ausführlich mitgeteilt: diese sind derart, daß ich Sie davon benachrichtigen muß, daß Bülow sein Gesuch durchaus ernstlich gemeint hat u. am 1. Oktober auf der definitiven Bewerkstelligung der Entlassung bestehen wird. Da er allen Eklat vermeiden u. sein Ausscheiden aus dem kgl. Dienste still u. möglichst unbeachtet vor sich gehen lassen will, so hat er den unter so huldvollen Versicherungen ihm für das Nächste angetragenen Erholungsurlaub angenommen: Sie aber, verehrtester Freund, benachrichtige ich davon, wie es mit Bülows Entschluß steht. Auch sage ich Ihnen, daß ich zuletzt auf die Kombination einer Stellung für Bülow geriet, welche ihm, ohne große Störungen im Grundverhältnisse zu verursachen, doch die nötige Unabhängigkeit u. Macht über seine Untergebenen zu versichern imstande wäre; diese hatte ich im Sinne Ihnen zur Unterbreitung an den König mitzuteilen u. ich schmeichelte mir durch die Annahme meines Vorschlages Bülow die gute Überraschung entgegengebracht zu wissen, welche ihn vielleicht bestimmen könnte von seinem Entschlusse abzugehen. Nach dieser neuesten Erfahrung u. da der Kapellmeister[2] Walter nach wie vor im kgl. Hoforchester sitzt u. gelegentlich, sobald er einmal wieder den Verweis des Intendanten riskieren will, nur nach einer neuen Nichtswürdigkeit zu greifen hat, muß ich allerdings jede Hoffnung für meinen Plan aufgeben. — So ist's! Gott bessere es! —

Mit den herzlichsten Grüßen Ihr treu u. dankbar ergebener

Tribschen 5. Juli 1869. Richard Wagner.

* * *

[1] Aufführung am 20. Juni.

[2] nicht Kapellmeister, sondern Konzertmeister.

Hochgeehrteſter Herr u. Freund!

Solange auch keine Kunde von Ihnen mehr zu mir gedrungen iſt, lebe ich doch der freundlichen Hoffnung, daß Sie geſund u. mir wohlgeneigt geblieben ſeien.

Damit erlaube ich mir denn, Sie altgewohnter Weiſe um Ihre gütige Vermittlung anzugehen, da ich Sie diesmal zu bitten habe Sr. Majeſtät dem König, meinem erhabenen Wohltäter, das beiliegende Exemplar meiner ſoeben erſchienenen Feſtſchrift zu Beethovens 100ᵗᵉᵐ Geburtstage in untertänigſter Ergebenheit meinerſeits überreichen zu wollen. Wiewohl ich im Dienſte meiner Lebensaufgabe nie in eigentliche Untätigkeit verfallen bin, iſt es mir doch nicht möglich geworden eine andere größere Arbeit mit dem Ende dieſes Jahres zu einem ſolchen Abſchluß zu bringen, daß ich Sr. Majeſtät ein abermaliges Zeugnis meines Fleißes zu Füßen legen könnte. Mein eigentliches Werk ſchreitet vorwärts: aber es iſt ein großes, unerhörtes Werk u. dies fordert ſeine Zeit. Für den herannahenden Neujahrstag werde ich mir geſtatten Sr. M. meine feierlichſten u. tiefgefühlteſten Glückwünſche auszudrücken. Für heute wollte ich nicht verſäumen meine ſo ſpät zu mir gelangte neue Schrift[1] meinem erhabenen Beſchützer zu überſenden u. Sie zugleich zu erſuchen ein Exemplar davon auch für ſich von mir annehmen zu wollen, wobei ich Sie nur um Entſchuldigung zu bitten habe, daß der Buchbinder (Sie müſſen wiſſen, was ein Luzerner Buchbinder iſt) zunächſt nur e i n e n Einband zuſtande brachte u. ich Sie daher mit der rohen Broſchüre bedenken muß. Endlich aber bitte ich Sie noch meine alleruntertänigſten u. ehrerbietigſten Empfehlungen Sr. Majeſtät darbringen zu wollen ſowie daß ich in Wahrheit nie aufhöre mit dem dankgefüllteſten Herzen Seiner Großmut u. Huld zu gedenken.

Sie ſelbſt, Hochgeehrteſter um die Fortdauer Ihrer ſo oft bewährten freundſchaftlichen Geſinnung herzlich erſuchend verbleibe ich mit wahrer Hochachtung

Ihr ergebenſter

Luzern 18. Dez. 1870. Richard Wagner.

# Das Skizzenbuch zu Robert Schumanns Jugendalbum op. 68.

Zum 75. Todestag des Meiſters am 29. Juli 1931.

Von Oswald Jonas, Berlin-Schöneberg.

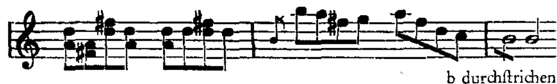
„Die Stücke, die die Kinder gewöhnlich in den Klavierſtunden lernen, ſind ſo ſchlecht, daß Robert auf den Gedanken kam, ein Heft (eine Art Album) lauter Kinderſtücke zu komponieren und herauszugeben. Bereits hat er ſchon eine Menge reizender Stücklein gemacht." So lautet eine Eintragung im Tagebuch Clara Schumanns vom 1. September 1848. Freilich der unmittelbare Anlaß war nicht ausſchließlich dieſe pädagogiſche Erwägung, ſondern ein perſönliches Moment, waren doch die erſten Stücke für die älteſte Tochter Marie, die vor kurzem mit dem Klavierſpiel begonnen hatte, beſtimmt. Im September feierte Marie ihren ſiebenten Geburtstag und ihrem Geburtstagstiſch war dieſe Gabe zugedacht. Bei der Arbeit reihte ſich bald ein Stück an das andere und ſo kam jene Sammlung zuſtande, die Weihnachten 1848 unter dem Titel „40 Clavierſtücke für die Jugend" herauskam. Urſprünglich wollte ihr Schumann den Titel „Weihnachtsalbum" geben, kam aber davon auf Anraten des Verlegers ab. Im Kompoſitionsverzeichnis notiert Schumann: „Vom 30. Auguſt bis 14. September: Weihnachts-Album für Kinder, die gern Klavier ſpielen (42 Stücke) op. 68." Wie ſehr Schumann und wie glücklich er bei der Sache war, darüber gibt das Skizzenbuch, das vor nicht langer Zeit in einem reizenden Facſimiledruck bei Schott herausgekommen iſt, beredten Aufſchluß. Man kann wohl ruhig behaupten, daß unſere Muſikliteratur nur noch in den Clavier- und Notenbüchlein, die Joh. Seb. Bach auch zunächſt für ſeine Familie angelegt hat, ein ähnlich perſön-

[1] „Beethoven".

liches, fast möchte man sagen intimes Dokument besitzt. Die Gedanken kamen Schumann nur so zugeflogen — eine Reihe von Stücken konnte aus dem Entwurf ohne irgendwelche Änderungen in den Druck übernommen werden. Nur selten ist ein längeres Suchen und Tasten zu bemerken. Wie eilig es Schumann oft mit seinen Eintragungen hatte, wie frisch er seine Einfälle notierte, zeigt schon der Umstand, daß das Skizzenheft seine Eintragungen erhielt, wo es gerade aufgeschlagen wurde, des öfteren verkehrt. Bis auf ganz wenige Ausnahmen, bei denen Schumann nicht über allererste Ansätze hinausgekommen ist, und einige wenige, die ihm dann als Ganzes doch zu unbedeutend erschienen sein mögen, sind alle in die Sammlung aufgenommen worden. Übrigens hat der Herausgeber des Skizzenbuches — Lothar Windsperger — die wenigen, die als fertige Stückchen anzusehen sind, in einem Beiheft im Druck erscheinen lassen. Sie heißen: „Kuckuck im Versteck", „Lagune in Venedig", „Haschemann", „Kleiner Walzer". Verstreut zwischen den Stücken auf den verschiedensten Blättern hat Schumann die „Musikalischen Haus- und Lebensregeln" hingeworfen. Wie sehr es Schumann um die musikalische Bildung seiner Kinder, dann der Jugend, für die das Album herausgegeben wurde, zu tun war, geht auch aus der Tatsache hervor, daß das Skizzenbuch zahlreiche Versuche von Canons — auch ein dreistimmiger Singcanon ist darunter — aufweist. Auch hat er an dem „Canonischen Liedchen" (Nr. 27) besonders gefeilt. Der erste (dann durchgestrichene) Entwurf hatte gelautet:



Aus den Aufzeichnungen ist ersichtlich, daß Schumann ursprünglich auch an leichte Bearbeitungen klassischer Stücke gedacht hat. Er notiert sich: Schubert, Haydn (Schöpfung), Mozart (Don Juan), Händel (Messias), Gluck (Iphigenie), Beethoven (9. Symphonie), Weber (Freischütz), Spohr (Jessonda), Bach (Menuett). Von diesem Plan ist Schumann wahrscheinlich abgekommen, weil er doch die Poesie dieser für sich abgeschlossenen Welt des Albums gefährdet hätte. Auf demselben Blatt steht auch die „Erinnerung an F. Mendelssohn-Bartholdy" geschrieben 2. September 1848, das im Druck erschienen später als „Erinnerung" 4. XI. 1847 herausgekommen ist. Noch war dieser Tag, der Todestag Mendelssohns, frisch in der Erinnerung Roberts und Claras; hatte er doch für beide einen schweren Verlust bedeutet, an dem sie lange zu tragen hatten. Man lese das Tagebuch Claras (bei Litzmann) mit den erschütternden Schilderungen jener Tage. Nicht enthalten sind im Skizzenbuch: „Knecht Ruprecht", „Schnitterliedchen", „+ + +" (Nr. 30), „Weinlesezeit", „Jägerliedchen" und „Figurierter Choral". Hingegen enthält Blatt 1 Überschriften für projektierte Stücke, z. B.: „Soldat", „Jäger", „Schuster", „Postillion", „Hirtenknabe" etc. Die meisten Titel der Stücke sind gleichgeblieben; erwähnt sei nur, daß „Mignon" früher allgemein „Seiltänzermädchen" überschrieben war. (Wem fällt bei dem rührenden Stück mit seinen steten Wendungen zu den Mollklängen nicht das „Requiem für Mignon" ein, dessen erster Chor in c-moll beginnt und dann nach Es-dur (Tonart des kleinen Stückchens!) geht?) Es sei auch das ursprüngliche Bild der Takte 16—19 hier mitgeteilt:



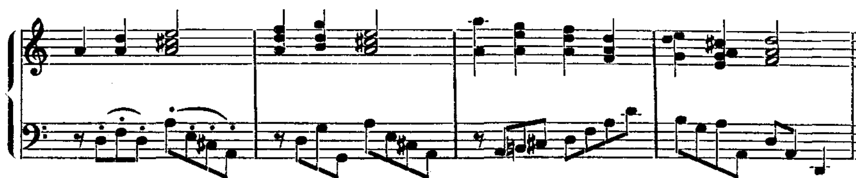

„Erster Verlust" heißt im Skizzenbuch „Kinderunglück", „Armes Waisenkind" heißt „Armes Bettlerkind". Letzterem war auch folgende Melodie (nur diese ist auf einem System notiert) vermutlich als Triostück zugedacht:



Von sonstigen Änderungen sei zunächst angeführt, daß der capricciöse Rhythmus im Mittelteil des Volksliedchens (Nr. 9) aus dem einfacheren




entstanden ist. Für den Schluß desselben Stückes notiert Schumann:

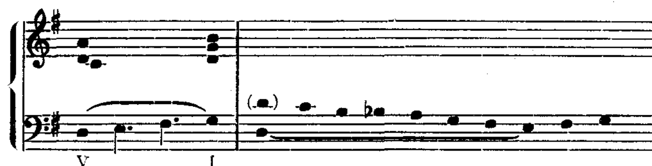


Wahrscheinlich, um auch kräftigere Baßtöne zu gewinnen; er kommt davon ab, da sicher die doch beabsichtigte Eintönigkeit darunter gelitten hätte. Schwierigkeit scheint Schumann die Notierung der „Sheherezade" verursacht zu haben. Der erste Takt in der Skizze (in den übrigen Takten fehlen dementsprechend die Arpeggiozeichen) heißt da:




also fast wie in der gedruckten Fassung.

Während z. B. die Fuge gleich im Entwurf (ebenso wie das lange Stück „Winterzeit II" — bis auf einige Verbesserungen, die aber Schumann gleich notiert) die endgültige Gestalt gefunden hat, weicht die „Kleine Studie" im Entwurf noch erheblich von ihrer Endfassung ab. Die wundervolle Führung des Basses im Mittelteil, die eine Dehnung innerhalb der V. Stufe darstellt:




fehlt ganz; ein einheitlicher Zug für den Zusammenhang des Stückes ist noch nicht gefunden:









(vieles sehr flüchtig geschrieben und nur schwer lesbar).

Im „Fröhlichen Landmann" hatte bei der Wiederholung die rechte Hand auch im 3. und 4. Takt die Melodie parallel mit der Linken. Im „Ländlichen Lied" (Nr. 20) hieß im Mittelteil die linke Hand noch:



Die pikante Nebennote als Decime zu der der Oberstimme:



fehlte noch. Zu den wenigen Ausnahmen — und im Verhältnis zur Gesamtzahl der Stücke kann man wohl von Ausnahmen reden —, bei denen ein Stück wesentliche Unterschiede im Entwurf von der Endgestalt aufweist, gehören Nr. 36 und 37, „Lied italienischer Marinari" und das „Matrosenlied", die aber hier übergangen werden sollen.

Die beiden „+ + +" Nr. 21 und 26 waren ursprünglich länger, Nr. 26 um vier Takte, Nr. 21 um folgende sechs:



Zu der Änderung dürfte Schumann aus folgendem Grund gekommen sein. Für die Wiederholung des zweiten Teiles, der mit c2 beginnt, war es sicher zweckdienlicher, an das c 2 des Schlusses wieder anknüpfen zu können. Auch wäre die Wirkung des Mittelteiles, der in seinem 2. bis 4. Takt eine geniale Ausgestaltung und Anticipation des nun folgenden ersten Taktes des Anfangs darstellt:



bei der Wiederholung bedeutend abgeſchwächt worden, wenn das f2—e2 auch in einem Nachſpiel ſo ſtark hervortreten würde. Schließlich möge noch der Entwurf zum II. Teil des „Nordiſchen Liedes" (nach d-moll ſchließend) hier einen Platz finden:




# Muſik im Rheinland.

Von Hermann Unger, Köln.

In Bonn gab der Konzertverein, der um die dortige Muſikpflege ebenſo verdient iſt wie der Verein Beethovenhaus, um das Himmelfahrtsfeſt Drei Muſiktage unter der Leitung Hermann Scherchens, wobei neben ſinfoniſchen Werken von Beethoven und Brahms als Uraufführung Adolf Buſchs wirkungsvolles Konzert für Orcheſter erklang, das dem bedeutenden Muſiker, der am ſelben Abend mit der prachtvollen Wiedergabe des Regerſchen Violinkonzertes Stürme von Beifall davon getragen, einen vollen Erfolg einbrachte. Auch Rudolf Serkin, der am letzten Tage zuſammen mit Buſch klaſſiſche Kammermuſik ſpielte, erwies ſich im Beethovenſchen G-Dur-Konzert als hervorragender Muſiker, während die, als Sängerin gewonnene Evelyn Arden-Althaus enttäuſchte. Das gute Geſamtgelingen des Feſts iſt auch der vorzüglichen Leiſtung des, unter Scherchen prachtvoll muſizierenden Orcheſters zu danken. In Düſſeldorf gaſtierte das Orcheſter des Weſtdeutſchen Rundfunks unter Dr. Buſchkötter mit Werken von Gg. Schumann, Goldmark und Dvořák und holte ſich einen außerordentlichen Erfolg. In Dortmund beging Prof. Wilhelm Sieben, der langjährige ſtädtiſche Muſikleiter ſeinen 50. Geburtstag. In Wiesbaden ſoll leider mit Abſchluß der Spielzeit Erich Boehlke aus ſeinem Amt als muſikaliſcher Opernleiter ausſcheiden. Man vermutet Alexander von Zemlinski als ſeinen Nachfolger. Als Dirigent des Bonner Städt. Geſangvereins wurde Dr. Hans Wedig gewählt. In Münſter ſoll es zu Differenzen zwiſchen dem Chor des Muſikvereins und ſeinem Leiter Dr. von Alpenburg gekommen ſein. Hoffentlich wird darunter das dortige, an ſich heute ſchon ſo ſehr wie das anderer Städte gefährdete Muſikleben nicht leiden.

Über allen rheiniſchen Städten liegt drohend das Geſpenſt des Abbaus oder wenigſtens der radikalen Einſchränkungen: die Kölner Konzertgeſellſchaft wird ſich mit der Verminderung der Zahl ihrer Konzerte einverſtanden erklären müſſen und häufig das Kammerorcheſter anſtelle des großen ſetzen. Die Oper wird an ſämtlichen Montagen geſchloſſen bleiben, um das Orcheſter dem Konzertdienſt überweiſen zu können und die Heranziehung des Bonner Orcheſters zur Aushilfe an der Oper zu ſparen. Das, in dieſem Jahre fällige 100. Niederrheiniſche Muſikfeſt wird, der Not der Zeit entſprechend, im kleinen Rahmen begangen werden. Die letzten Wochen brachten das Gaſtſpiel Furtwänglers mit ſeinen Philharmonikern und dasjenige des Leipziger Gewandhausorcheſters unter Bruno Walter anläßlich des 150 Jahr Beſtehens dieſer Inſtitution, die ihre Gründung Joh. Adam Hiller, dem Schöpfer des deutſchen Singſpiels dankt, beides nicht alltägliche Ereigniſſe auch in künſtleriſcher Hinſicht. Abendroth erfreute im Schlußabend der Muſikaliſchen Geſellſchaft mit vorklaſſiſchen Werken für Kammerorcheſter. Eugen Szenkar bot im erſten ſeiner Opernhauskonzerte Beethovenſche Werke, die jedoch ſeiner ganzen Muſikernatur ein wenig fremd erſcheinen. Weſentlich mehr fühlte ſich dieſer Muſiker wohl in ſeinem Element, als er im letzten Abend der Geſellſchaft für neue Muſik Strawinſkys „Hochzeit", ruſtikale Chorſzenen mit derber Begleitung von vier Klavieren und Schlagwerk, dazu Ernſt Tochs Cellokonzert mit Feuermann als hervorragendem Soliſten interpretieren durfte.

Toch erschien auch im Westdeutschen Rundfunk als Solist in seinem Klavierkonzert, dessen überaus heiklen Begleitpart Buschkötter ebenso ausgezeichnet meisterte wie die Partituren der Wetzlerschen „Visionen" und des Konzerts für Orchester Hermann Ungers. Dr. Anheißer bot erfreulicherweise eine reizvolle Singspiel-Belebung mit Marschners „Holzdieb". Bernhard Zimmermann bot eine tadellose Wiedergabe des „Freischütz" und O. J. Kühn machte in Uraufführungen bekannt mit wertvollen Orchesterliedern nach H. Hesse von Balthasar Bettingen, dessen prachtvolles Chorwerk „Cornet Rilke" noch unvergessen ist, mit der „Fernen Laute", und „Zwei Menschen", Orchestergesängen von Adolf Spies und den „Vier Landschaften aus Faust II" von Hermann Unger. In Kammermusikstunden hörte man außerdem E. W. Sternbergs Streichquartett, eine Cellosonate Ingenbrandts und interessante Bläser-Harfenmusik von dem Berliner Fritz Lissauer, dem Bruder des bekannten Dichters, sowie ein Bläserwerk von Fehres, das eine starke Talentprobe darstellte.

Das Kölner Opernhaus setzte erneut die „Vögel" von Walther Braunfels aufs Programm und kurz darauf, um auch das Operetten-Repertoire aufzufrischen, ohne welches nun einmal sich kein Haus mehr halten zu können scheint, das „Spitzentuch der Königin", nach Johann Strauß von Wilhelm und Oesterreicher mit neuem Text versehen und musikalisch recht reizvoll, wenn auch nicht konzentriert genug in der ziemlich dünnen Handlung.

# Wiener Musik.

Von Victor Junk, Wien.

Nach mehrjähriger Pause erinnerte sich unsre Staatsoper an das begonnene Werk, den „Ring" neu einzustudieren. Aber statt an diese bedeutendste Aufgabe frische und unverbrauchte Kräfte zu wenden, erhalten wir jetzt, am Ende einer Spielzeit, in der viel Unbedeutenderes den Vorzug erhalten hatte, den „Siegfried". Die Aufführung war im großen und ganzen eine gute und hätte, wäre sie im Winter gebracht worden, sicher noch mehr überzeugt. Dennoch waren die Absichten Wagners in vielem nicht erfüllt. Schon nicht in der Neubesetzung der beiden Hauptfiguren: Herr Kalenberg ist vorzüglich und schätzenswert in der Belcanto-Oper, als deutscher Siegfried trotz der heldischen Gestalt und aller Natürlichkeit und Behendigkeit im Spiel doch nicht ganz überzeugend. Die Schwerverständlichkeit seiner Textaussprache, namentlich an den emphatischen Stellen, teilt er mit der neuen Darstellerin der Brünnhilde, Frau Nemeth, deren hohe Glanztöne dem funkelnden Aufputz der Partie sehr zustatten kommen, die aber gleichfalls dem inneren Heldentum der Gestalt manches schuldig blieb.

Die stark opernhafte Realistik machte sich auch im orchestralen Teil bemerkbar, für den Clemens Krauß als Dirigent persönlich einstand. Er bleibt dem leidenschaftlichen Idealismus der Wagnerschen Musik gegenüber zu kühl und überlegen, seine Steigerungen sind gewiß äußerst wirkungsvoll, aber man merkt das Gewaltsame in diesem In-die-Höhe-treiben zu sehr, und bei allem Schwelgen im Reiz des Klanglichen, im sinnlich Akustischen ernüchtert die Wahrnehmung des stets darüber waltenden überlegenen Willens.

Auch in der Regie Dr. Wallersteins wird die gesuchte Wirkung stets als solche deutlich. Es ist ja meine bescheidene Privatmeinung, daß man heute — und zumal gegenwärtig bei uns — viel zu viel „in Regie macht", und ich halte es für ein Mißverstehen der Idee vom Gesamtkunstwerk, ebenso wie ein falsches Auslegen der Forderung vom gesteigerten dramatischen Einzelspiel, wenn alles und jedes, was die Musik uns sagt, mimisch ausgedeutet und so vor allem dem Auge aufgedrängt wird. Denn das Ohr kommt dabei zu kurz, der Fantasie des Zuschauers, die doch, wie man sagt, angeregt werden soll zu eigner ergänzender Tätigkeit, bleibt nichts zu tun übrig, wenn alles so realistisch „dargestellt" wird, daß es selbst der stumpfste Sinn begreifen muß.

Viel Schönes bieten die durch Alfred Roller neu geschaffenen Dekorationen. Wir sahen eindrucksvolle Naturbilder und gute Lichtwirkungen, das Auge kommt jedenfalls auf seine



L o h e n g r i n

3

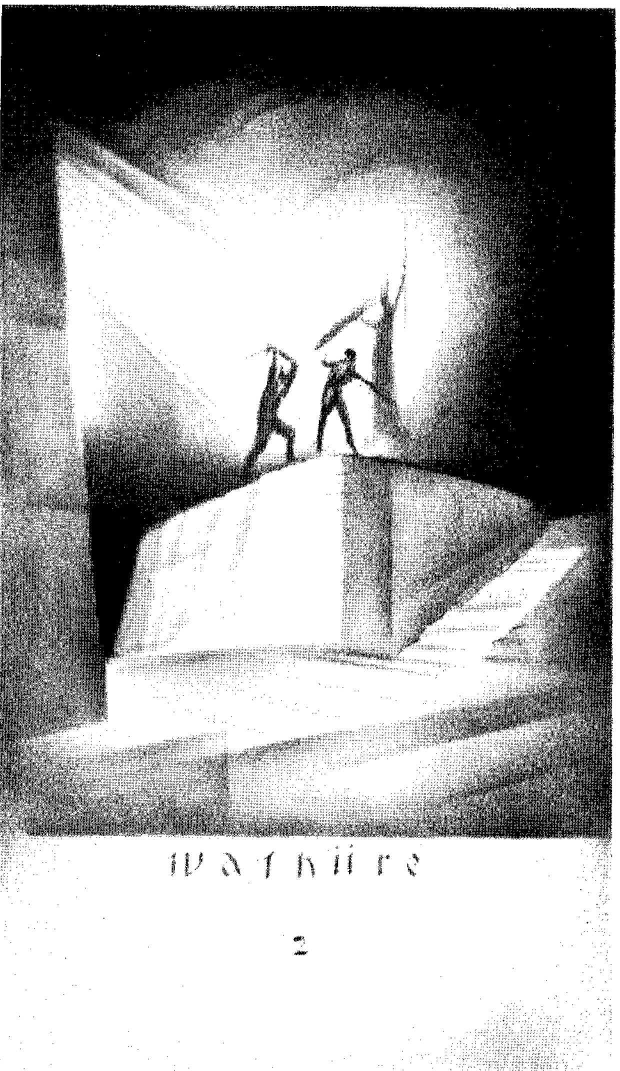


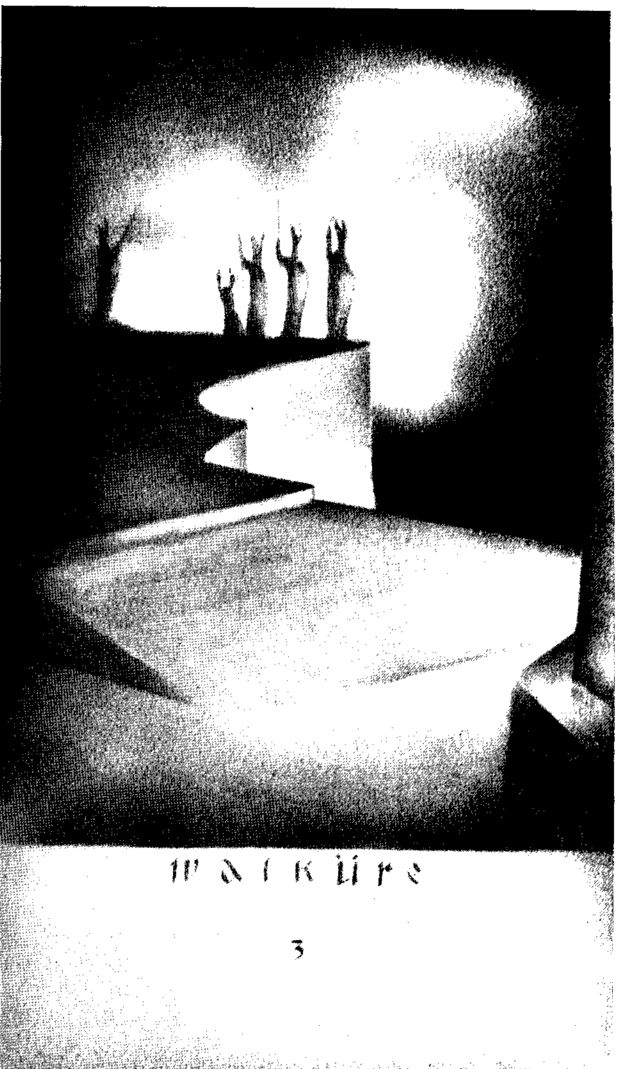
S i e g f r i e d

3

Bühnenbilder von Prof. Hans Wildermann

Entnommen aus den Liebhaber-Textausgaben der Bühnenwerke Richard Wagners (erscheinend in der Reihe „Von deutscher Musik“, Gustav Bosse Verlag, Regensburg)




**Bühnenbilder von Prof. Hans Wildermann**

Entnommen aus den Liebhaber-Textausgaben der Bühnenwerke Richard Wagners
(erscheinend in der Reihe „Von deutscher Musik“, Gustav Bosse Verlag, Regensburg)

Rechnung, nur sind die perspektivischen Verhältnisse nicht immer richtig gewahrt. Auch scheint es, daß der Befehlswille des allmächtigen Regisseurs selbst hier störend eingegriffen hat: ein Liebesduett, denkt sich die Regie, braucht intimen Raum, ergo muß die Bühne am Schluß des „Siegfried" verengt werden. Daß dieser überdimensionierte Liebeszwiegesang der beiden heldischen Gestalten keine Boudoirszene ist, sondern ein flammendes Ineinander-Aufgehen mythischer Urgewalten, geht auf dem verengten, noch dazu für die Sänger unbequemen Raum verloren und die Wirkung wird abgeschwächt, statt durch den Rahmen einer großartigen Natur gehoben zu werden. Möchte man sich doch immer vor Augen halten, daß Wagner selbst sein genialster Regisseur war und seine Angaben die maßgebenden bleiben.

Wie die Geschichte der Oper zeigt, war es ja freilich nicht zu verhindern, daß gegen die Meinung und den Willen Wagners der von ihm bekämpfte Geist der „Oper" selbst in Deutschland fest und stark weiterlebt. Nur müßte das gerade bei der Neuinszenierung seines „Ring"-Dramas nicht so deutlich werden.

Zu den wertvollsten Einrichtungen des Wiener Musiklebens darf man die regelmäßig im St. Stefansdom stattfindenden geistlichen Konzerte der beiden Dom-Organisten Karl Walter und Wilhelm Mück zählen, an denen freilich die offizielle Tageskritik bisher in recht unverantwortlicher Weise achtlos vorbeigegangen ist. Insbesondere sind es die Konzerte des Erstgenannten, des Akademieprofessors Karl Walter, die wegen der Heranziehung bedeutender neuerer Komponisten, deren Namen man sonst in Wien auf den Konzertprogrammen vergebens suchen würde, erhöhte Aufmerksamkeit beanspruchen dürfen. Dadurch, daß Karl Walter, selbst ein bedeutender Künstler auf der Orgel, sich der Unterstützung seiner Gattin, der trefflichen Geigerin Erny Alberdingk-Walter und namhafter Sängerinnen als Mitwirkenden bei diesen Konzerten erfreut, ist er in der Lage, sich nicht auf Novitäten der Orgelliteratur beschränken zu müssen; er kann stets auch ein Werk der Kammermusik und neue Gesänge einflechten.

Auf diese Art hat er uns schon vor Jahren mit den großen Werken von Joseph Haas, an einem diesem gewidmeten Abend, zum erstenmale bekannt gemacht, er hat dann, um nur einiges hervorzuheben, Kompositionen andrer direkter oder indirekter Regerschüler gebracht, so von Wilhelm Hiege, von unserem Josef Lechthaler, von Adolf Pfanner, einem Schüler Rüdingers, und zuletzt noch von dem Turiner Ettore Desderi, der mit seiner großen Satzkunst durchaus auf deutschem Boden fußt und mit einem „Ricercare a cappriccio" und einer Elegie für Geige und Orgel durch Prof. Walter und seine Frau zu erstem Wiener Erfolg und Ansehen kam.

Nun hat Walter ein eigenes dieser Domkonzerte dem Münchner Gottfried Rüdinger gewidmet, den er damit gleichfalls in Wien zum erstenmale zu Worte kommen ließ. Rüdinger, bekanntlich Kompositionsschüler Regers, hat ein weites Schaffensgebiet, das mit Ausnahme der dramatischen Musik alle ihre Zweige bereichert hat und innerhalb seiner besonderen Art einen weiten Bogen spannt von einfach volkstümlichen (wie in den Kinderliedern oder in den prächtigen Bauerntänzen seiner „Truderinger Kirchweih") bis zu höchst komplizierten Formen in orchestralen, in Orgel- und Chorwerken.

Rüdinger ist gegenwärtig wohl der größte Fugenmeister und scheint darin selbst unter den lebenden Regerschülern an erster Stelle zu stehen. Daß er von Reger herkommt, ist an dem Jugendwerk der ersten Orgel-Sonate in g-moll begreiflicherweise stark bemerkbar, in der uns namentlich der Aufbau der den letzten Satz bildenden Fuge mit dem auf die Umkehrung des Themas aufgesetzten stimmungsvollen Trioteil besticht. In der letzten Orgelsonate in h-moll, op. 68, gewinnt uns nach dem stürmisch aufbegehrenden Anfang eine liebliche, als Seitenthema verwendete Choralmelodie, die gleichsam wie mit zarten Einwendungen und schmeichelnden Fragen das kräftig führende Hauptthema zu einem großartigen und schwungvoll gesteigerten Triumph aufzustacheln scheint. Den zweiten Satz des Stücks bildete eine Doppelfuge, die ihr Thema ungemein breit exponiert und in der zweiten Durchführung sogleich in der Umkehrung bringt. Wieder antwortet ein gegensätzliches, sehr melodiöses und sehr bewegliches Gegenthema. Der rauschende Triumphzug der Stretta wird durch einen plötzlichen Halt auf einem don-

nernden Trugſchluß unterbrochen, der ſich, nach Regerſcher Art, harmoniſch löſt. Als Mittelſtücke des Programms hörten wir das letzte Opus des jungen Meiſters, eine ſchöne Elegie, op. 77, für Violine und Orgel, Erny Alberdingk, der ausführenden Künſtlerin zugeeignet, und vier eindrucksvolle Geſänge. Hier konnten wir in Gertrude Schmook eine neue Entdeckung machen: ihr ſatter, ungemein tragfähiger ſchöner und gutgebildeter Alt prädeſtiniert die junge Sängerin geradezu für Stücke von ſolch vertieftem Gehalt, wie es die vier geiſtlichen Lieder Rüdingers ſind.

Es ſteht zu hoffen, daß ſich des begabten Komponiſten in Wien nun auch andere Kräfte annehmen; das Beiſpiel der erfolgreichen Aufführung ſeiner „Schwäbiſchen Muſik" für Orcheſter in Würzburg und Aachen müßte hierzu gleichfalls Anregung geben.

Des 15. Todestages von Max Reger erinnerten ſich in Wien bloß zwei Künſtler, eben der genannte Karl Walter mit einer Regerfeier im Stefansdom, die in den grandioſen Fugenhymnus der „BACH-Fantaſie" ausklang, und Robert Heger, der in äußerſt dankenswerter Weiſe im Rundfunk (Radio Wien) eine in allen Teilen überwältigend beherrſchte und ſelbſt im „Bacchanal" des letzten Satzes nie das Maß überſchreitende Aufführung der „Böcklinſuite" bot, die eben darum von unſren Philharmonikern auch doppelt hinreißend geſpielt wurde.

# Die Orcheſterſkizze des „Siegfried".

(Zu unſerer Notenbeilage.)

Von Otto Strobel, München.

Hatte Wagner bei der Kompoſition des „Rheingold" und der „Walküre" „nur die allerflüchtigſten Bleiſtift-Umriſſe" der geſamten Muſik „für die ſofortige Verarbeitung in der vollſtändigen Partitur" entworfen, ſo entſchloß er ſich bei Beginn der Vertonung des „Siegfried" wieder zu „ausführlicher Niederſchrift der Kompoſition", d. h. er nahm ſein früheres, ſchon bei der muſikaliſchen Ausführung des „Lohengrin" angewandtes kompoſitoriſches Arbeitsverfahren wieder auf, demzufolge er nach Aufzeichnung der Kompoſitionsſkizze zunächſt eine Orcheſterſkizze fertigte und dann erſt zur Ausarbeitung der Partitur ſchritt.

Eine deutliche Vorſtellung von der Ausführungsart dieſer Orcheſterſkizze, deren ungemein zierlich und ſorgfältig geſchriebenes Original zu den Schätzen des Wahnfried-Archives zählt, vermittelt die in Fakſimile beigegebene Seite des Manuſkriptes: die Muſik iſt — mit Tinte — auf drei Linien derart notiert, daß deren oberſte die Singſtimme enthält, die zwei unteren dagegen den Orcheſterpart umfaſſen; im dritten Akte jedoch iſt der Orcheſterpart meiſt auf drei Linien verteilt und ebenſo ſind die Inſtrumentationsangaben, die die Skizze da und dort aufweiſt, in dieſem Akte zahlreicher als in den beiden erſten Akten. Die nachgebildete Seite der Skizze erſcheint noch beſonders bedeutungsvoll durch die Eintragung, die wir auf ihr — ganz unten rechts — unmittelbar nach den Takten zu Siegfrieds Worten „daß der mein Vater nicht iſt" leſen: „27 Juni 57 (RW) (Wann ſeh'n wir uns wieder??)". Mit dieſer ſchmerzlich fragenden Notiz gedachte Wagner von ſeinem jungen Helden, nachdem er ihn „noch in die ſchöne Waldeinſamkeit geleitet", für längere Zeit Abſchied zu nehmen, d. h. er wollte urſprünglich ſchon an dieſer Stelle in der Kompoſition des „Siegfried" ſich unterbrechen,[1] um den „Triſtan" zu beginnen. Er nahm aber zwei Wochen ſpäter die muſikaliſche Arbeit an ſeinem „Waldſtück" nochmals auf und führte ſie in der Kompoſitionsſkizze wie auch in der Orcheſterſkizze noch bis zum Schluſſe des zweiten Aktes durch. Nur wenige Tage darnach — am 20. Auguſt 1857 — machte er ſich dann bereits an die Niederſchrift des Proſaentwurfes zu „Triſtan und Iſolde".

[1] Die entſprechende Seite der Kompoſitionsſkizze des „Siegfried", die als Datum der urſprünglich beabſichtigten Arbeitsunterbrechung den Vermerk „26. Juni 1857. R. W." trägt, findet der Leſer dem dritten Teil meines Auffatzes „Aus Wagners Muſikerwerkſtatt. Betrachtungen über die Kompoſitionsſkizzen zum „Ring des Nibelungen" („Allgemeine Muſikzeitung" LVIII, 25 [v. 19. Juni 1931]) in Nachbildung beigefügt.

# Muſikaliſches Preisrätſel.

Von H. M. v. B.

Die Freunde unſerer Rätſelecke müſſen wir heute zunächſt enttäuſchen, inſofern als die Löſung der Aufgabe aus dem Aprilheft heute nun doch noch nicht hier erſcheint, da aus den uns zugegangenen Löſungen nur jene des Herrn Lehrer Edwin Telſchow, Jabel, und auch dieſe nur beinahe, richtig war. Für alle, die ſich um die Aufgabe mühten und ſicher zum Teil auch dem Ziele näherrückten, ſeien im Nachſtehenden einige Erleichterungen gegeben. Gleichzeitig wiederholen wir die Geſamtaufgabe in Rückſicht auf unſere zahlreichen neuen Abonnenten.

In dem nachfolgenden Muſikſtück tragen 13 verſchiedene Komponiſten ein und dasſelbe Motiv vor. Die Noten des immer wiederkehrenden Motives ſind größer gedruckt:

Die Löſung ſoll enthalten:

1. die Namen der 13 Komponiſten, deren Endbuchſtaben, richtig geordnet, den Titel einer Wagner-Oper ergeben (dabei gilt „ß“ als einfaches „s“);
2. den Titel dieſer Wagner-Oper.

Zum leichteren Auffinden der Löſung fügen wir noch den folgenden Schlüſſel bei:

| | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Thema | 1 | (Klaviermuſik): | Endbuchſtabe | des | Komponiſten | = | 4. | Buchſtabe | des | Operntitels, |
| „ | 2 | (Bühnenmuſik): | „ | „ | „ | = | 11. | „ | „ | „ |
| „ | 3 | (Geſangsmuſik): | „ | „ | „ | = | 7. | „ | „ | „ |
| „ | 4 | (Opernmuſik): | „ | „ | „ | = | 1. | „ | „ | „ |
| „ | 5 | (Geſangsmuſik): | „ | „ | „ | = | 2. | „ | „ | „ |
| „ | 6 | (Opernmuſik): | „ | „ | „ | = | 3. | „ | „ | „ |
| „ | 7 | (Violinmuſik): | „ | „ | „ | = | 6. | „ | „ | „ |
| „ | 8 | (Klaviermuſik): | „ | „ | „ | = | 10. | „ | „ | „ |
| „ | 9 | (Opernmuſik): | „ | „ | „ | = | 9. | „ | „ | „ |
| „ | 10 | (Orcheſtermuſik): | „ | „ | „ | = | 13. | „ | „ | „ |
| „ | 11 | (Orcheſtermuſik): | „ | „ | „ | = | 8. | „ | „ | „ |
| „ | 12 | (Geſangsmuſik): | „ | „ | „ | = | 12. | „ | „ | „ |
| „ | 13 | (Opernmuſik): | „ | „ | „ | = | 5. | „ | „ | „ |

Die Löſungen ſind bis 10. September 1931 an Guſtav Boſſe Verlag in Regensburg einzuſenden.

Zur Verteilung gelangen insgeſamt 12 Preiſe aus dem Verlag von Guſtav Boſſe in Regensburg nach freier Wahl der Preisträger, und zwar

ein 1. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von M. 15.—
ein 2. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von M. 12.—
ein 3. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von M. 8.—
und 9 weitere Preiſe: ein Werk oder Werke im Betrage von M. 6.—.

# Neuerſcheinungen.

Ernſt Fritz Schmid: Carl Philipp Emanuel Bach und ſeine Kammermuſik. Mit 18 Lichtdrucktafeln und einem Notenanhang. Gr. 8⁰, 189 S. Kaſſel, Bärenreiter-Verlag, 1931. M. 12.—.

George Armin: Die Technik der Breitſpannung. Ein Beitrag über die horizontal-vertikalen Spannkräfte beim Aufbau der Stimme nach dem „Stauprinzip". Gr. 8⁰, 89 S. Berlin-Wilmersdorf, Verlag der Geſellſchaft f. Stimmkultur, 1931.

Fritz Koſchinsky: Das proteſtantiſche Kirchenorcheſter im 17. Jahrhdt., unter Berückſichtigung des Breslauer Kunſtſchaffens dieſer Zeit. Diſſertation. Mit einem Notenanhang. 8⁰, 70 S. Breslau 1931, Druck von H. Hiltmann, Liebau i. Schl. —

Die Muſikabteilung der Lübecker Stadtbibliothek in ihren älteſten Beſtänden (12.—19. Jahrhdt.). Verzeichnet von Prof. W. Stahl. Veröffentlichungen der Stadtbibl. Gr. 8⁰, 62 S. Lübeck, Verlag der Stadtbibliothek, 1931.

Hugo Knepler: O dieſe Künſtler. Indiskretionen eines Managers. Mit 28 Bildern. kl. 8⁰, 199 S. Wien-Leipzig, Fiba-Verlag, 1931. M. 2.60. — Dieſes launige Büchlein enthält mehr als nur Scherz, ſondern in mehreren Kapiteln auch ganz Nachdenkliches und für jeden Künſtler Wiſſenswertes. Der Verfaſſer, in Künſtlerkreiſen wohlbekannt, iſt der Beſitzer der Konzertdirektion Gutmann in Wien, er weiß, ein glänzender Geſellſchafter — als ſolcher ſelbſt von einem R. Strauß geſchätzt — famos zu erzählen und iſt, wie ſich jeder denken kann, mit den bedeutendſten Künſtlern bekannt.

Karl Storcks Opernbuch. Ein Führer durch den Spielplan der deutſchen Opernbühnen. 35. bis 36. neubearbeitete Auflage. 101.—106. Tauſend. Herausgegeben von Paul Schwers. Muthſche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart. Geb. Mk. 6.—. — Die Neuauflage dieſes beliebten Führers durch unſeren Opern-Spielplan iſt ſehr begrüßenswert. Paul Schwers hat das Werk im Geiſte Karl Storcks weitergeführt und durch Hinzunahme einiger neuer Opern auf den heutigen Stand ergänzt.

C. Rorich: Die Lehren von der ſelbſtändigen Stimmführung. Op. 85. Heft 1. Materialien für den theoretiſchen Unterricht. Notenformat, 61 S. Leipzig, A. Cranz.

Dr. Max Kraussold: Geiſt und Stoff der Operndichtung. gr. 8⁰, 360 S. — Ed. Strache Verlag, Wien, Prag, Leipzig. — Vergleiche die Rubrik „Aus neuerſchienenen Büchern".

Hermann Matzke: Grundzüge einer muſikaliſchen Technologie. gr. 8⁰, 44 S. „Quader"-Druckerei und Verlagsanſtalt, Breslau 1. — Dr. H. Matzke, der unermüdliche Syſtematiker unſeres kulturpolitiſchen Muſiklebens, unterſucht in der kleinen, aber tief durchdachten Schrift die Zuſammenhänge der techniſchen Beſonderheiten der Muſik mit der allgemeinen Muſikkultur. Beſonders inhaltsreich iſt das Kapitel über die Rolle der Muſikwiſſenſchaft innerhalb der Technologie. Die klare kritiſche Denkweiſe Matzkes, die ſchon ſeine „Muſikökonomie und Muſikpolitik" auszeichnete, wird auch dieſer ebenſo grundlegenden Schrift einen bedeutſamen Widerhall ſichern. Dr. F. St.

Markus Koch: Aus deutſchen Landen. Liederbuch für die Höheren Unterrichtsanſtalten. Teil I Mk. 3.—, Teil II Mk. 3.60. gr. 8⁰, 199 und 271 Seiten. — Verlag Anton Böhm & Sohn, Augsburg.

Johannes Wolf: Sing- und Spielmuſik aus älterer Zeit. — Sammlung: Wiſſenſchaft und Bildung, Nr. 218. 2. Auflage. 8⁰, 158 S. Preis Mk. 2.20 gebunden. — Verlag Quelle & Meyer, Leipzig. — Auch die Neuauflage dieſer mit Sorgfalt zuſammengeſtellten praktiſchen Beiſpielſammlung aus der Feder eines der gründlichſten Kenner des 16. Jahrhunderts wird ſich ohne Frage ihren Weg durch die zeitgenöſſiſche wiſſenſchaftliche Muſikliteratur bahnen.

Helene Wolf-Lategahn: Muſizieren im erſten Klavierunterricht. gr. 8⁰, 100 S. Broſch. Mk. 3.30. Verlag Chr. F. Vieweg, Berlin-Lichterfelde.

Hans Friedrich Menck: Der Muſiker im Roman (Beiträge zur neueren Literaturgeſchichte). gr. 8⁰, 127 S. Preis broſch. Mk. 6.50. — Carl Winters Univerſitätsbuchhandlung, Heidelberg.

Cornelie van Zanten: Das wohltemperierte Wort. 8⁰, 60 Seiten. Preis Mk. 2.50. Kommiſſionsverlag Hug & Co., Zürich u. Leipzig.

Hertha Grudde: Plattdeutſche Volksmärchen aus Oſtpreußen. Mit einem Nachwort von W. Zieſemer und J. Müller-Blattau. Herausgegeben vom Inſtitut für Heimatforſchung der Univerſität Königsberg/Pr. Gr. 8⁰, 22 S. Kart. Mk. 5.—, Leinen Mk. 6.—. Verlag Gräfe und Unzer, Königsberg/Pr.

Frieda Schmitz-Maritz: Geſang und Bewegung als Elemente der Schulmuſik. Gr. 8⁰, 172 S. Broſch. Mk. 6.—, gebd. Mk. 7.50. Verlag Chr. Fr. Vieweg, Berlin-Lichterfelde.

# Besprechungen.

*Bücher.*

H. HEROLD und R. NOATSCH: Grundlagen allgemeiner Musikbildung. Gebrüder Hug, Leipzig.

Ein bündiges Büchlein in leicht-faßlicher Art, wie es über diesen Stoff eine nicht geringe Zahl gibt. Auf seinen 105 Seiten werden die einzelnen Disziplinen gestreift. Das Wissenswerte ist zusammengetragen, sodaß eine allgemeine Orientierung zustande kommt.

Bedauerlich ist, daß die Verfasser nicht größeren Wert auf scharfe Begriffsbestimmungen legten. Rhythmus, Takt, Dur-Moll, Intervall, Figuration bleiben im Wesentlichen unerklärt. Bei Verzierungen wäre auf Figuration zu verweisen, die Schlüssel an einer Stelle zu besprechen. Der Musikgeschichte wird ein breiter Raum gegönnt, dabei die alte Zeit logischer und überzeugender dargestellt. Bei der Neuzeit werden summarisch Namen angehäuft, nicht aber Entwicklungsreihen gezeigt. Debussy erscheint vor Frank, Bruckner vor Wagner und Liszt, Strawinsky vor Skriabine. Dowell in der „neuesten Zeit", dagegen fehlt hier Honegger. — Das sind etwa die Gründe dafür, daß eine neue Auflage erst eine neue Bearbeitung erfahren müßte. Dr. Friedrich Welter.

DYNELEY HUSSEY: Wolfgang Amade Mozart. (Mit 1 Bildnis.) „Masters of Music", Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., London 1928. 8°. 368 S.

Flüssig-klare, angenehm ungezwungene Darstellung und Schreibweise kennzeichnen in Hussey in vorteilhaftester Weise den Engländer und seine beneidenswerte „Tradition" in diesem Punkte; seine vorurteilslose Liebe zu dem verehrungswürdigsten Gegenstand, frei von leidenschaftlicher Überreiztheit, wird man ihm schon rein persönlich zugutehalten dürfen. Das Buch schildert Leben und Werk ungesondert in fließendem Zusammenhange, mit vorsichtig gewählten Anekdoten und reichlichen Zitaten gewürzt (und nicht überladen). Der ausdrücklichen Absicht des Verfassers zufolge sind in der Betrachtung der Werke die Opern mit etwas geringerer Breite behandelt, als ihnen „nach ihrer verhältnismäßigen Bedeutung den übrigen Werken gegenüber" zukommen würde. Dagegen sind, dem englischen Lokalinteresse entsprechend, die englischen Aufführungen der Opern durchgängig eingehend dargestellt und scharf diskutiert, übrigens auch der Kindheits-Aufenthalt Mozarts in London biographisch besonders berücksichtigt. Der ideelle rote Faden Husseys ist es, Mozart als Wegbahner zum 19. Jahrhundert, oder zur Romantik, zu zeigen; vergleichende Zusammenhaltungen besonders mit Beethoven und Wagner durchziehen das ganze Buch — gelegentlich allerdings getrübt durch (eingestandenermassen) müssige Überlegungen, wohin Mozart gelangt wäre, wenn er länger gelebt hätte: — Erwägungen, die nicht bloß „rationalistisch", sondern gerade auch metaphysisch besehen, grundsätzlich jeglichen Sinns entbehren. Während das Buch sachlich naturgemäß auf der Reihe hervorragender älterer Arbeiten fußt, wahrt es sich eine gewisse Unabhängigkeit im Urteil, namentlich was die Instrumentalwerke des Meisters betrifft. Wissenschaftlich Neues wird nur im Anhang versucht, wo der Verfasser eine schon vorher in der Zeitschrift „Music and Letters" erschienene kurze Studie über einen möglichen Anteil Casanovas an dem Libretto des Don Juan neudruckt: an einen Fund von Paul Nettl werden hier nicht unverlockende, aber — wie zugegeben — durchaus nicht zwingende Folgerungen geknüpft. Der zweite Teil des Anhangs bringt eine gründliche chronologische Übersicht. Ein reiches Namen- und Sachregister tut ein Übriges, das dem Musiker und musikalisch gebildeten Laien (nicht dem Forscher) gewidmete Werk handlich und erfreulich zu machen.

Albert Wellek.

HERMANN GRABNER: Der lineare Satz, erschienen im Ernst Klett Verlag, Stuttgart.

Der Vorspruch, der mit einem Gedanken von Ferruccio Busoni einleitet: Und wieder verkündige ich den Sieg der Melodie ... als Trägerin der Idee, charakterisiert eindeutig den Zweck und die Bestimmung des Buches. Mit Recht nennt es sich ein neues Buch des Kontrapunktes. Die Anlage des Werkes und die gewählten Beispiele zeigen eine souveräne Stoffbeherrschung. Der außerordentlich klare Stil und dieses auf sofortiges praktisches Erfassen gerichtete Bestreben sind bezeichnend für den Verfasser. Was über die in den bisherigen Kontrapunktlehren aufgestellte Dreiklangsvollständigkeit gesagt wird, und wie die Sätze und eingefügten Beispiele dieses Problem meistern, ist vorbildlich zu nennen.

Dem Buch wird große Verbreitung beschieden sein. Kommende Kontrapunktlehren werden nicht darum kommen, sich mit ihm auseinanderzusetzen.

J. Cybinski.

KARL BLESSINGER: Melodielehre als Einführung in die Musiktheorie. Erster Teil: Die Ordnung der Tonhöhen. Mit einem Anhang, Elemente der Notationskunde. Verlag Ernst Klett, Stuttgart.

Von den Grundbegriffen und den akustischen Grundlagen (letztere, die noch immer als Stiefkind in der praktischen Musikwissenschaft angesehen werden) aus, baut sich das Buch über Tonbestim-

mung zur eindimenſionalen Melodie, über die Melodie der Mehrſtimmigkeit, die Intervallenlehre und elementaren Formgebilde zur neueren Entwicklung der Tonſyſteme auf. Bleſſinger ſagt unter anderem: In der reinen Melodie bildet das Weltgefühl den Ausgangspunkt. Jede Melodielehre iſt ein Stück Stilkunde. Ein tieferes muſikaliſches Verſtändnis iſt nur auf der Grundlage der ſicheren Tonvorſtellung denkbar. Dieſe aber ſetzt eindringliche Beſchäftigung mit den Tonwerten der reinen Stimmung voraus. Das Werk iſt eine ſehr gelungene und abgerundete Arbeit. Man darf geſpannt auf den oder die hoffentlich recht bald folgenden Teile ſein. J. Cybinski.

DR. K. G. FELLERER. Paleſtrina. Leben und Schaffen, Wirken und Werk des größten Meiſters der kirchlichen Tonkunſt in neuerer Darſtellung. Verlag Puſtet, Regensburg.

Wer Fellerers hochbedeutſames Werk „Der Paleſtrinaſtil im 18. Jahrhundert" kennt, der weiß, daß man an eine Veröffentlichung von ihm mit großen Erwartungen herangehen darf. Die vorliegende Biographie zeigt wieder alle Vorzüge ſeiner Darſtellungsweiſe. Die Skizzierung des Lebens- und Entwicklungsganges P.'s auf dem Untergrunde kirchlicher und muſikaliſcher Strömungen iſt ein Muſter von Knappheit und Prägnanz. Der eigentliche Hauptteil des Buches: Die Klarlegung der Strukturformen und -wandlungen des Meiſters und die Aufzeigung der Eigenheit ſeines Stils und des damit gegebenen Unterſchiedes von anderen ſtiliſtiſchen Strömungen des 16. Jahrhunderts — verrät ausgebreitete Sachkenntnis, gepaart mit einem überaus ſcharfen Blick für das Weſentliche. Zahlreiche Notenbeiſpiele und ſchematiſche Darſtellungen erläutern das Vorgetragene. Dazu geſellen ſich ein Porträtbild und zwei Fakſimile als ſchätzenwerte Beigaben. Was S. 161 u. ff. über die Aufführungspraxis geſagt iſt, wird beſonderes Intereſſe erregen, zumal es dem Autor infolge Auffindung einer Sopranſtimme mit ausgeſchriebener Diminuierung aus einem Stück von Baſſano geglückt iſt, eine bisher noch ſehr dunkle Sache weſentlich zu erhellen. Dachs.

AGLAJA ORGENI: Das Leben einer großen Sängerin. Nach Briefen, Zeitquellen und Überlieferung, von Erna Brand. — C. H. Beck'ſche Verlagsbuchhandlung, München.

Aglaja Görger, mit Künſtlernamen Orgeni, gehörte zu den hervorragendſten Erſcheinungen auf der Bühne. Einſt eroberte ſie mit ihrer Stimme die halbe Welt. Heute verſucht ſie dasſelbe auf literariſchem Gebiet. Doch die erſtmalig veröffentlichten Briefe und Erinnerungsblätter geben nur einen ſchwachen, äußeren Widerſchein der einſtigen künſtleriſchen Erfolge. Der tiefe Einblick in die Seele einer empfindſamen, hochſtrebenden Künſtlerin bietet zweifellos einen auserleſenen Reiz. Jedoch die Welt, die Zeitkunſt und die Zeitgenoſſen, ſpiegelt ſich in dieſer aufnahmefähigen Seele ſo ausgeſprochen ſubjektiv wieder, daß das allgemeine Bild des zeitgenöſſiſchen Lebens ein wenig verzerrt erſcheint. Die Herausgeberin Erna Brand liefert zudem Stilblüten, die an ſchlechter Romanliteratur geſchult erſcheinen. Leider vermißt man ein Namenregiſter aller Perſönlichkeiten, mit denen die Sängerin in Berührung kam. Die Schilderungen ihrer Lehrzeit bei Pauline Viardot-Garcia bringen aufſchlußreiche Einzelheiten geſangstechniſchen Charakters. Die zahlreichen Freunde und Verehrer der Künſtlerin werden das Buch nicht enttäuſcht aus der Hand legen. Denn das Bild der großen Aglaja Orgeni iſt verſtändnisvoll und liebenswert gezeichnet. Dr. Fritz Stege.

*Muſikalien.*

H. K. SCHMID: In den Bergen. Chorwerk für gemiſchten Chor, Soloſtimmen und Orcheſter. (Aufführungsdauer 45 Minuten.) Verlag Anton Böhm & Sohn, Augsburg.

Das neue Chorwerk ſchöpft ſeine Kraft aus dem Born des Volkstümlichen. Schmid verwendet bei den Chören und Liedern eine alte Volksweiſe als cantus firmus, den er mit ſo volkstümlichen Kontrapunkten umſpielt, daß man wohl oft fehlrät, wenn man die Volksweiſe und die Schmid'ſche Melodie feſtſtellen will. Dieſe Verarbeitung gibt dem Werk ſeine Eigenart und reiht es etwa in die Art der ungariſchen Tänze von Brahms ein — mutatis mutandis, denn „In den Bergen" trägt ausgeſprochen bayriſchen Charakter: derb, luſtig, tanzfreudig, ſentimental in köſtlichem Gemiſch. Und doch von platter Volksbeluſtigung geſchieden und in edlere Sphären erhoben, wozu die der Muſik trefflich angepaßten Verſe von Fr. W. Kalb namentlich in Einleitung und Schlußchor nicht wenig beitragen. — Inmitten einer gequälten Artiſtenkunſt iſt dieſe Muſik ein Werk der Beſinnung und zugleich ein Wegweiſer und Warner vor einer Entfremdung von dem Volkstümlichen. Das Werk verdient, daß es ſich im Volke einbürgert; die farbenkräftige Inſtrumentation und leicht zu bewältigenden Chor- und Solopartien machen ſeine Aufführung zur Freude. W. Dauffenbach.

HERMANN WUNSCH: Meſſe für Männerchor, Soli und Orcheſter, op. 36. Gebrüder Hug & Co., Leipzig-Zürich.

„Je preiſer ein Werk gekrönt iſt, deſto durcher fällt es." — Dieſe Meſſe nämlich iſt in dem ſogenannten Franz Schubert-Preisausſchreiben preisgekrönt worden. Wir wollen nicht ſagen, daß ſie deshalb immer durchfallen wird; dazu iſt die Ur-

teilsfähigkeit des Publikums heute viel zu sehr erschüttert. Es ist aber in der Tat einigermaßen befremdend, daß dieses Machwerk (schonender läßt es sich nicht sagen) einen Preis hat erhalten können. Wie müssen die anderen „Preiskompositionen" erst ausgesehen haben! Wenn Wunsch nicht offenbar an Originalitätssucht litte, würde manches ganz gut diskutierbar sein. Es liegt in diesem Falle eine Tragikomik darin, daß gerade die besten Stellen aber nicht „original" sind. Da es sich bei Wunschs Werk nicht um sogenannten linearen Stil handelt, fällt jede Entschuldigung für seine harmonischen Extravaganzen fort. Einige Beispiele: Der zweite Takt nach Ziffer 2 ist vollkommen abwegig; da hört man: *fis a cis fis f f* (ber. *es*). Den Dissonanzen des „Christe eleison" sieht man es auf den ersten Blick an, daß sie ausgesucht sind. Mitunter erklingen beinahe andauernd kleine Sekunden. Das wird sich niemals irgendwie rechtfertigen lassen. Solche Sekundzusammenklänge können sehr apart, auch sinnvoll wirken, wenn sie sparsam angewandt werden, oder etwa bei Durchgängen entstehen. Welche Wirkung sie aber hier bei Wunschs übermäßiger Verwendung machen, dafür fehlt überhaupt jede Bezeichnung. Recht ansprechend hebt das Orchestervorspiel das Credo an; aber nach vier Takten schon bekommt man unvermutet eine Ohrfeige, der dann bald andere folgen. Herr Wunsch weiß bestimmt nicht, warum er in die *cis-moll*-Harmonie des fünften Taktes plötzlich einen *C-Dur*-Akkord setzt, wenn er im zehnten Takt das *cis* zum *d-moll*-Akkord gibt. Der nur flüchtige Hörer wird es sofort wissen: Einen trostlosen Anblick von Kunstlosigkeit leisten mitunter ganze Seiten des Klavierauszugs, z. B. die Seiten 34 und 35: weniger an Geist war da zum „Et resurrexit" gar nicht aufzubieten. Oder: wie übermäßig bescheiden sind das Fugatothema des Amen auf Seite 36 und der Schluß des Osanna auf Seite 44. Der Schluß des Sanctus-Teils (Seite 48) verliert sich in flachstem Räuberopernstil. Und so weiter. — Es findet sich wohl auch Gelungenes; das wird aber durch die peinlichen Eindrücke hoch überflutet. — Nein! Mit diesem Werk ist ein Preis, der den Namen Franz Schuberts trägt, nicht zu gewinnen. Da müßte sich der Komponist erst einmal der hohen, reinen Kunstanschauung Schuberts nähern. — Es ist allerhöchste Zeit, daß sich das Publikum endlich gegen solche Zumutungen wehrt, wenn schon noch immer sich Künstler und Kritiker finden, die derartigen Tönereien zujubeln. Joachim Bergfeld.

HANS MACKENROTH: Mein schliches Buch, für Klavier 2- u. 4hdg., Berlin-Britz, Selbstverlag.

Das schliche Buch enthält 8 Eulenspiegeleien (lies: Stilkopieen von Bach, Reger, Chopin ....) und ferner 9 kleine Studien (lies: Volkslieder, gesetzt für Klavier). Gutgemeinte Salonstückchen. Die überschwänglichen Tempobezeichnungen streifen ans Humoristische. Die Stücke sind aus der Unterrichtspraxis hervorgegangen, mögen immerhin einen pädagogischen Wert haben. Doch wozu so etwas drucken lassen? Dr. Friedrich Welter.

JOH. BRAHMS: Klavierstücke für die Jugend, ausgewählt und herausgegeben von W. Niemann, Verlag Peters, Leipzig.

W. Niemann hat aus Brahmsschen Werken Volkskinderlieder, Lieder, Walzer und Ungarische Tänze zu einem Album für die Jugend zusammengefügt. Auswahl, Anordnung, Druck verdienen allen Beifall. Ob aber damit der echte Brahms der Jugend näher gebracht wird?. Dr. Friedrich Welter.

DER ERSTE BACH: eine Reihe von Klavierstücken, ausgewählt und bezeichnet von K. Herrmann, Verlag Hug & Co., Leipzig.

Man trifft in dieser Auswahl eine ganze Reihe unbekannter Stücke an, die nicht in den Sammlungen von Frey, Rudhardt ... stehen. Besonders hübsch sind hiervon Nr. 17, 19, 20, 22, 24, 25, 26. Die Selbständigkeit des Herausgebers verdient in diesem Punkte ebenso Anerkennung, wie seine Sorgsamkeit in der artikulierten Phrasierung, der Spielbezeichnung und des Fingersatzes. Eine Unterlassungssünde wäre lediglich die Pedalangabe, die nach Busoni und Wiehmayer doch unschwer zu notieren ist. Dr. Friedrich Welter.

WOLFGANG FORTNER: Drei Psalmen für Knaben- und Frauenchor zu zwei und drei Stimmen (Nr. 443). Im Bärenreiter Verlag zu Kassel.

Die drei Psalmen: „Singet dem Herrn ein neues Lied", „Aus der Tiefe rufe ich zu dir", und „Jauchzet Gott alle Lande" sind als kirchliche Gebrauchsmusik gedacht. Gewidmet sind sie der Elberfelder Kurrende. Sie betonen stark das melodische Moment, und wollen rein linear verstanden sein. Während der erste und der letzte Psalm nichts besonderes darstellen, ist der mittlere „Aus der Tiefe rufe ich zu dir" bestechend durch seine melodische Erfindungskraft. Das Vorwort bringt Vorschriften, die es ermöglichen, die Chöre allen, auch den kleinsten Chorverhältnissen anzupassen. Gestattet ist Transposition, ferner auch das Begleiten von Streich- oder Holzblasinstrumenten. Denjenigen kirchlichen und weltlichen Singekreisen, denen die Schönheit der modernen Linie kein Neuland mehr ist, wird bei Aufführungen vor allem der mittlere Chor viel Freude bereiten, da hier nicht bloß an die techniche Seite, sondern auch an das Gestaltungsvermögen Ansprüche gestellt werden.

J. Cybinski.

ARMIN KNAB: Klaviersonate in E-dur. Wolfenbüttel/Berlin, Georg Kallmeyer.

Der liebe fränkische Meister des deutschen Liedes (vgl. „ZFM", Mai-Heft 1930) knüpft, wie als Lyriker an das deutsche Volkslied und an Schubert,

so auch als Instrumentalkomponist der Klaviersonate folgerichtig an ihre „volkstümlichste" Form und Zeit an: die klassische und nachklassische der Zeit von Beethoven zu Schubert. Also ist seine erste Klaviersonate eine „neu-klassische" Sonate: zeichnerische Linienkunst von beinah quartettmäßig dünnem, durchsichtigem Klaviersatz, formal untadelig und klassisch-viersätzig, harmonisch einfach mit vorsichtiger Chromatisierung, bei aller Schlichtheit im Ganzen von großer Feinheit motivischer Arbeit im Einzelnen. Die Sätze sind nicht nur innerlich, sondern teilweise auch äußerlich-thematisch (vgl. z. B. das organische Wachstum des Menuettthemas [III] aus dem ersten Thema des I. Satzes) sehr fein miteinander verbunden. Der frühe Beethoven, vor allem aber Schubert (vgl. das zweite Thema des I. Satzes, sowie den schönen, ganz und gar romantisch-hörnergeschwellten Suitensatz des Final-Rondos) klingen breit hinein. Ebenso entspricht die technisch-spielerische, manchmal etwas konventionelle Gestaltung der Übergangs- und Schlußgruppen im I. Satz nachklassischer Sitte. Einzig der herbe grüblerische, schwer in Klavierklang zu lösende „Nachtgesang" des II. Satzes mit seinem „atonalen" Nachtigallengesang von Couperinscher Preziosität und Zierlichkeit stößt bei allem „Impressionismus" seiner lockeren Gestaltung ziemlich weit ins Gebiet der „neuen Musik" vor und und fällt dadurch erheblich aus dem Rahmen einer anmutigen „Gesellschaftsmusik" der übrigen Sätze — hier nenne ich in besonderer Auszeichnung das sprühend lebendig bewegte Final-Rondo — heraus.

Ich glaube n i c h t recht, wie Knab, an die Erneuerung der deutschen zeitgenössischen Klaviersonate einzig aus der Klassik und Nachklassik allein mit Übergehung aller romantischen, nachromantischen, neuromantischen und modernen Meister der Klaviersonate. Weder Schumann, Brahms, Chopin, noch Liszt, Reger, Scriábin, Scott e tutti quanti haben die Sonatenform „zersetzt" und „aufgelöst", sondern sie haben sie um die inhaltlichen und formalen Elemente ihrer Zeit bereichert. Man kann aber auch nicht die Differenzierungen und Bereicherungen im Seelischen, Klanglichen, Harmonischen usw. langer Jahrzehnte einfach „überspringen"... Knab geht jedoch den von ihm für richtig erkannten Weg so bewußt, konsequent und sicher, daß man sich dieser, innerlich wie äußerlich sauberen, natürlich gewachsenen und in allem Guten kerndeutschen Klaviersonate doch auch „an sich" herzlich freuen muß.

Schade nur, daß das „Umbruchsteufelchen" im ersten und zweiten Satz eine so höllische Konfusion angerichtet hat. Man blättere brav und aufmerksam hin und her; denn wenn man, wie geheftet, die Seiten 2, 3, 4, 7, 8, 5, 6, 11, 12, 9 , 10, 13 einander folgen läßt, so gibt das eine höchst sonderbare „Neue Musik"! Dr. Walter Niemann.

A. GRETCHANINOFF: Das Großvaterbuch (album der Grand-Pére), 17 leichte Klavierstücke op. 119. B. Schott's Söhne, Mainz und Leipzig.

Sauber, leicht und instruktiv gesetzte Unterrichts- und Hausmusik dieses echten russischen Kinderfreundes, die auf dem Boden Schumanns und der älteren „westeuropäischen" Russen (Tschaikowsky, Rimsky-Korssakoff) erwachsen ist, das Hübscheste und Persönlichste aber wohl da gibt, wo sie russischen Volkston anschlägt (Nr. 12, 14) und (Nr. 5) zu Freund Mussorgski einen kleinen „Spaziergang" macht. Dr. Walter Niemann.

PAUL MÜLLER: Sechs Klavierstücke, op. 10. Gebrüder Hug & Co., Leipzig und Zürich.

Ein herber, spröder, eigenwilliger, aber nach Art unseres Draeseke scharfgeistiger und energisch geprägter Charakterkopf schaut aus diesen, nicht eben leicht zugänglichen, gehaltvollen Stücken heraus. Sie sind nichts für junge Damen — so sehr das nach der lieben, frühlingshellen Schubertschen ersten Nummer („Kleines Präludium") mit ihrem lockenden Quartenruf auch scheinen möchte! Denn es ginge nur bis zur zweiten Seite, und schon würden die zarten Fingerchen vor einem Canon stocken. Schon die Es-moll-„Elegie" aber (Nr. 2) entfernt jede Vertraulichkeit, und mit dem langsamen „Siciliano tragico" des „Grave" (Nr. 3) ist's vorbei mit aller Jungmädchen-Illusion. Folgt noch ein hocherregtes Prestissimo „H. W." (Nr. 4), eine „Invention" (Nr. 5) im pathetischen punktierten Rhythmus der französischen Ouvertüre und ein „Rondo" (Nr. 6), das endlich in der lieblichen Natur- und Baches-Musik des leise französisch-impressionistisch gefärbten Seitensatzes weicheren und gefälligeren Klängen und Farben Raum gibt, doch im Hauptsatz mit seinen kleinen Sekunden-Vorhalten über einen etwas grämlichen und grüblerischen Humor nicht hinauskommt. — Der Komponist liebt infolgedessen auch musikalisch alles, was herb und spröd ist: scharfe Querstände im gleichen Takt, schroffe, schnelle Kadenzierungen und Modulationen, strenge, um Weichheit des harmonischen Zusammenklanges nicht eben sehr bekümmerte, „lineare" Stimmenführungen. Aber alles ist reif, sicher und meisterlich gekonnt und geformt — grade auch im Kontrapunktischen —, und nur dadurch wird man glauben, daß der seit Ende der achtziger Jahre in der Schweiz (St. Gallen) wirkende Komponist — ein geborener Thüringer und in den siebziger Jahren Schüler der Leipziger und Weimarer Konservatorien — ein hoher Siebziger ist! So innerlich jung, feurig und gesund hat ihn die große Hochgebirgsnatur, das kernige Volkstum dieses herrlichen Landes erhalten! Dr. Walter Niemann.

MUSIKALISCHE FORMEN IN HISTORISCHEN REIHEN. Herausgegeben von Heinrich Martens. 5. Band: Geistliche Musik bis zum Ausgang des 16. Jahrhunderts, bearbeitet von Hermann Halbig. 7. Band: Die Fuge, bearbeitet von Otto Roy. (Verlag Christian Vieweg G. m. b. H., Berlin-Lichterfelde.)

Beispielsammlungen zur Musikgeschichte gibt es seit einigen Jahren eine ganze Reihe, sodaß an Anschauungsmaterial kein Mangel mehr besteht. Das Unternehmen des bekannten Pädagogen ist besonders zu begrüßen, weil es über den Rahmen einer Beispielsammlung weit hinausgeht. Die Hefte vereinigen in glücklichster Form textliche Erläuterungen und Werke und ersetzen so zu sagen eine dickleibige Musikgeschichte. Für den Unterricht der Entwicklung der musikalischen Formen ist ein passenderes Hilfswerk kaum denkbar.

Dr. F. J. Ewens.

EULENBURGS KLEINE PARTITUR-AUSGABEN (Verlag Ernst Eulenburg, Leipzig): R. Wagner, „Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg"; W. A. Mozart, „Don Giovanni".

Die prächtigen kleinen Partiturausgaben, die in über 1000 Nummern das weite Reich der Kammer-, Sinfonie-, Opern- und Chormusik umfassen, stellen ein Bildungsgut ersten Ranges dar. Wie leicht ist es doch heute dem Kunstbeflissenen gemacht, durch sie auf authentische Weise, aber einfach, handlich, bequem und billig die Werke der großen Meister kennen zu lernen. Der Berichterstatter erinnert sich noch aus seiner Universitätszeit, wie er zu Beginn des Jahrhunderts mit Hilfe eines Dienstmannes die vier großen Orchesterpartituren des „Nibelungenrings" — Gewicht 1 Zentner oder mehr — aus der Münchner Staatsbibliothek in seine Behausung transportierte und mit heißem Bemühen in den unhandlichen Folianten arbeitete.

Die „Tannhäuser"-Ausgabe ist dadurch besonders wertvoll, daß sie im Hauptband die ursprüngliche, sogenannte Dresdner Fassung und in einem Nebenband die Varianten der Pariser Bearbeitung enthält. Übersichtliche Verweisungen im Hauptband ermöglichen beim Lesen jederzeit die Feststellung der Umarbeitung. In einem ausgezeichneten Vorwort behandelt Max Hochkofler die vielen Wandlungen der Partitur und beseitigt auch eine Reihe von Irrtümern, so insbesondere die fast überall verbreitete Meinung, wonach der Komponist bei den Pariser Aufführungen die Ouvertüre gekürzt und das Bacchanal unmittelbar angeschlossen hätte; in Wirklichkeit wurde in den drei denkwürdigen Pariser Abenden der Academie Impériale de musique die ungekürzte Ouvertüre gespielt und erst 1875 wurde von Wagner bei der Wiener Aufführung mit Hans Richter am Dirigentenpult die letzte große Änderung vorgenommen und die Ouvertüre nach den Venusbergmotiven unmittelbar in das Bacchanal übergeleitet. Der Nebenband zeigt klar, daß der Meister, durch dessen Blut inzwischen das Tristan-Erlebnis gestürmt war, nicht nur das Bacchanal und die zweite Szene des ersten Aktes für verbesserungsbedürftig hielt, sondern auch im Sängerkrieg und im ersten, zweiten und dritten Finale erhebliche Änderungen anbrachte. Wie peinlich er dabei selbst in Kleinigkeiten zu Werke ging, beweist der berühmte Lauf am Schluß des zweiten Aktes, wo er eine sehr matte Passage der Violinen beim Aufbruch Tannhäusers durch eine neue ersetzte, „die sehr schwer ist, mir aber einzig genügt".

„Don Giovanni" erscheint in einer neuen Partiturausgabe nach dem in der Bibliothek des Konservatoriums in Paris befindlichen Autograph. Die verdienstvolle Revision und eine glänzende Einführung über die Entstehung und Niederschrift des Werkes nebst Revisionsbericht besorgte Alfred Einstein. Die Ausgabe bezweckt die Darbietung in der reinen und treuen Fassung, frei von allen romantischen und unromantischen Verdunkelungen des 19. Jahrhunderts, die schon mit E. T. A. Hoffmann beginnen. Die Arbeit war nur möglich, weil der Dreimaskenverlag München auf Anregung Einsteins von dem kostbaren Pariser Manuskript einen Facsimiledruck hergestellt hatte. Als deutscher Text ist die Übersetzung von Grandaur untergelegt. Es ist ein Jammer, daß ein Mozart die korinthischen Kapitäle seiner Musik vor den unfruchtbaren Sandhaufen seiner Textdichter errichten mußte; was Gugler, Grandaur, Levi, Heinemann, Kalbeck, Rochlitz u. a. übersetzt haben, ist eben der Musik nicht ebenbürtig. Nicht einmal über die Bezeichnung der Oper kann eine Einigung erzielt werden. Was soll der Italiener Don Giovanni auf spanischem Boden und in spanischer Umgebung? Ähnlich ergeht es dem guten, schon Homer bekannten, kretischen König Idomeneus, der sich neben seinen mit richtigen griechischen Namen versehenen Mitspielern kümmerlich als Italiener Idomeneo durch das Theaterleben schlagen muß.

W. Schmitt.

Berichtigung:

In der Besprechung: Hermann Ambrosius, Suite für Klavier op. 64b von Dr. Walter Niemann (Juniheft 31 S. 495) muß es heißen: Der dem Leipziger Straube-Kreis . . . fernerstehende Leipziger Komponist . . .

Zu der Besprechung von K. Schurzmann-Berlin (Juniheft 31 S. 496) der in der Edition Steingräber von Walter Rehberg herausgegebenen Fünf Konzerte für Cembalo, Geige und Gambe ist zu ergänzen, daß diese Stücke von Ph. Rameau komponiert sind.

# Kreuz und Quer.

## Ein unbekannter Brief Hofrats Düfflipp an Wagner, 5. August 1867.

Mitgeteilt von Seb. Röckl, München.

S. Majestät hatte die Gnade mich vom Linderhof aus unter dem 1. August mit einer Zuschrift zu beglücken, aus welcher ich den Sie berührenden Punkt hier nachfolgen lasse: „Sagen Sie Wagner, daß meine Begeisterung für unser Ideal stets glühender wird und daß ich voll Muts und Hoffnung bin. Teilen Sie ihm ferner mit, daß sein letzter Brief, den ich unmittelbar vor meiner Abreise nach Paris[1] erhielt, mich mit größter Freude erfüllte, daß meine Reise für mich von großem Nutzen war und daß ich nun mehr denn je einsehe, wie dringend nötig es ist als Gegengewicht zu jenem wüsten unkünstlerischem Gebahren[2], wie es in Paris auf eine so erschreckende Weise sich kundgibt, in Deutschland das Banner der heiligen, reinen Kunst aufzupflanzen, daß es auf hoher Zinne weithin wehe in die Gaue und die deutsche Jugend auffordere sich kampfbereit darum zu scharen. —

Sorgen Sie auch für die Berufung von Porges!"

## Eine Richard Wagner-Gedenkstätte in Bayreuth.

Von Robert Boßhart, Zürich.

Zwei Biographen sind es, die uns das Leben und Wirken Richard Wagners nahegebracht haben: Karl Friedrich Glasenapp und Houston Steward Chamberlain. Während Glasenapps große sechsbändige Biographie ein rechtes Nachschlagewerk ist für alle, die sich mit den Einzelheiten in Wagners Leben beschäftigen, gibt das Chamberlain'sche Buch einen Querschnitt der geistigen Persönlichkeit Richard Wagners. Ja, es ist nicht zu viel gesagt, wenn man behauptet, daß dieses letztgenannte Werk dem Leser das faszinierende Profil des großen Künstlers, Denkers und Menschen vermittelt. Wenn man versucht, das Leben eines Genies für das Auge zur Anschauung zu bringen, dann wird unwillkürlich eine Übersetzung des Dramatischen in das Epische zustande kommen. Bei einem geborenen Dramatiker wie Richard Wagner fällt dies ganz besonders auf. Die ganze Dramatik der menschlichen und künstlerischen Persönlichkeit kann räumlich kaum realisiert werden, und so ist es nicht zu verwundern, daß im allgemeinen die Gedenkstätten für große Männer jene Spannung vermissen lassen, welche ihrem Leben und Wirken den faszinierenden Reiz gibt.

Wer das große Wagnis unternimmt, für das umfassende Genie eines Richard Wagner eine würdige Gedenkstätte zu gründen, müßte von vornherein verzichten, die ungeheuren, oft atembeklemmenden dramatischen Situationen des Künstlers und Menschen in diese neue Anschauungsform zu übersetzen. Man könnte es auch so ausdrücken: daß es unmöglich ist, die Chamberlainsche Biographie Richard Wagners zur Grundlage einer Richard Wagner-Gedenkstätte zu wählen. Vielmehr kann dafür nur die breit angelegte epische Lebensbeschreibung Glasenapps in Frage kommen.

Fräulein Helena Wallem, die im Jahre 1924 das große Werk der Gründung einer Richard Wagner-Gedenkstätte in Bayreuth in die Hand nahm, hat mit sicherem Instinkt das herausgefühlt. Vielleicht fiel es ihr auch deswegen leicht, weil sie die Pflegetochter und Sekretärin Glasenapps gewesen ist und an seinem Schaffen verständnisvollen Anteil zu nehmen Gelegenheit hatte. Glasenapp ist im Jahre 1915 gestorben. 1916 hat Helena Wallem, während der schlimmsten Bolschewistenzeit, seine große Bibliothek, viele Manuskripte und andere Kostbarkeiten, die zu Richard

[1] am 20. Juli abends 10 Uhr.

[2] der König hörte in der großen Oper „Don Carlos" von Verdi und Meyerbeers „Afrikanerin".

Wagner in Beziehung ſtehen, von Riga nach Bayreuth gerettet. Dieſe Tat verlangte klaren Blick, Entſchloſſenheit und Mut. Daß ſie Fräulein Wallem gelungen iſt, dafür ſind ihr alle, die Richard Wagner lieben, zu Dank verpflichtet.

Der Feſtſpielbeſucher, der im Jahre 1924 zum erſtenmal nach dem furchtbaren Kriege wieder nach Bayreuth pilgerte, konnte damals die Anfänge der in 6 Jahren ſtattlich gewachſenen Richard Wagner-Sammlung erleben. Ein Glaſenapp- und ein Richard Wagner-Zimmer gaben Zeugnis von dem werdenden Werke. Viele der damaligen Beſucher, die von Fräulein Wallem an dieſe Stätte geführt wurden, nahmen allerdings die Hoffnung mit ſich, daß es der ſeltenen Energie dieſer Frau gelingen würde, das Ziel, das ihr vorſchwebte, zu erreichen, und manche fühlten die innere Verpflichtung, ihr bei ihrem Werk hilfreich zu ſein.

Als erſter namhafter Förderer ihrer Beſtrebungen iſt Heinrich B a l e s zu nennen, der während der ſechs Jahre, die das Werk im Wachstum begriffen iſt, die Gründerin in wahrhaft idealer und aufopfernder Weiſe unterſtützte. Was Bales zu dieſer Tat befähigte und begeiſterte, war eine große innere Dankbarkeit Richard Wagner gegenüber. Er wollte damit eine Dankesſchuld abzahlen. Wertvolle Handſchriften-Sammlungen, viele Briefe von des Meiſters Hand, erſte muſikaliſche Entwürfe, z. B. die erſten Niederſchriften zur „Tannhäuſer"-Kompoſition, ſind der Richard Wagner-Gedenkſtätte von Herrn Bales geſchenkt worden. Die Stadt Bayreuth hat das Werk dieſes Mannes dadurch geehrt, daß ſie ihm durch eine bronzene Ehrentafel ihren Dank bezeugte. — Neben Bales iſt als zweiter tatkräftiger Förderer zu nennen Robert B a r t ſ ch. Bartſch iſt deutſcher Herkunft. Er wohnt ſeit Jahrzehnten in Kopenhagen. Obwohl er in einem praktiſchen Beruf tätig iſt, hat er doch ſein lebenlang künſtleriſche Intereſſen, die ſich beſonders Richard Wagner zugewandt haben, gepflegt. Eine ſtattliche Bibliothek, die Wagner-Literatur in 17 verſchiedenen Sprachen enthält, legt davon Zeugnis ab. Dieſe Bibliothek hat Bartſch bei Lebzeiten der Wagner-Gedenkſtätte vermacht. Sie hat letztes Jahr, wo ſie zum erſtenmal aufgeſtellt wurde, bei Deutſchen und bei den zahlreichen Ausländern, die die Feſtſpiele beſuchten, lebhafteſtes Intereſſe erregt. Als beſonders glücklich empfand man es, daß ihr Sammler ſelber tagtäglich und unermüdlich Auskunft darüber erteilte und auf die beſonderen Schätze aufmerkſam machte, die ſie birgt.

Wie wir hören, ſoll auch einmal die 10 000 Bände umfaſſende höchſt wertvolle Chamberlainſche Bibliothek der Gedenkſtätte eingegliedert werden, und ſo wird das Ziel, das ſich Fräulein Wallem geſteckt hat, wohl in nicht allzuferner Zeit erreicht ſein: Richard Wagner wird eine Stätte gefunden haben, wo ſein Leben und Wirken in würdiger Weiſe dem deutſchen Volke vor Augen tritt. Und man wird dann erleben, daß die Glaſenapp'ſche Biographie an dieſer Stätte zu unmittelbarer bildlicher Darſtellung gelangt. Was dieſe Sammlungen heute ſchon vor ähnlichen auszeichnet, iſt der lebendige Geiſt, der ſie beſeelt. Und es iſt darum begreiflich, daß die Gründerin auf das Wort M u ſ e u m unter allen Umſtänden verzichten wollte. Wagner iſt heute ſo lebendig wie je; das beweiſt der Kampf, der um ihn geführt wird. Und ſo wäre es paradox, wollte man für ihn, den Ewig-Jungen, ein „Muſeum" errichten.

Ohne auf Einzelheiten der reichhaltigen und anregenden Sammlung weiter einzugehen, ſei die Grundidee, die für den Aufbau maßgebend geweſen iſt, kurz hervorgehoben. Drei-gegliedert iſt das ganze Werk, und zwar iſt dieſe Dreigliederung natürlich und organiſch entſtanden: das Leben Richard Wagners, die Geſchichte der Feſtſpiele des Meiſters, die wiederum eng verknüpft iſt mit der Geſchichte ſeiner Kämpfer und Vorkämpfer, und endlich ganz perſönliche Erinnerungen an den Meiſter.

Das Werk iſt beſtändig im Wachſen begriffen und bedarf deshalb der tätigen Förderung aller Kreiſe. Hoffen wir, daß in nicht allzu ferner Zeit das Ziel erreicht ſein wird, das der Gründerin vorſchwebt: das ungewöhnlich reiche und dramatiſche Leben des Bayreuther Meiſters mittels dieſer Sammlung wie in einem Spiegel aufzufangen. Damit wären die univerſal gedachten Worte des Meiſters in Bezug auf ſein eigenes Leben an dieſer Stätte beherzigt: „Wir leſen zu viel, ja ſelbſt hören zu viel und ſ e h e n zu wenig."

# Ein unveröffentlichtes Gedicht zur Hochzeitsfeier von Richard Wagner und Minna Planer.

Mitgeteilt von G. Bock, Gießen.

Am 24. November 1836 trat Richard Wagner mit Minna Planer vor den Altar der Tragheimer Kirche in Königsberg. Das Trauregister berichtet darüber: „Am 24. November ist der Musikdirektor am hiesigen Theater, Herr Wilhelm Richard Wagner, 24 Jahre alt, mit Demoiselle Christine Wilhelmine Planer, 23 Jahre alt, des in Dresden annoch lebenden Mechanicus Gotthilf Planer dritten Tochter, kopuliert worden. Sponsa hat die Einwilligung ihrer Eltern de dato Dresden, den 27. Oktober cr. erhalten, welches vom dortigen Waisenhausprediger Meinert bescheinigt ist und ist ad acta genommen. Das Proklamationsattest aus Magdeburg vom 6. November cr. ist beigebracht und ebenfalls beigelegt."

In einer Autographensammlung fand ich nun das unten folgende Huldigungsgedicht. Es ist auf rosa Damast gedruckt, die äußeren Ränder sind von Fransen umrahmt. Das Gedicht wurde jedem Hochzeitsgast eingehändigt. Daß es irgendwo veröffentlicht worden ist, habe ich nicht feststellen können. Ich lasse es hier wörtlich folgen:

An Fräulein Minna Planer zu ihrem Vermählungsfeste
mit dem Musikdirektor Herrn Richard Wagner.

Wenn Dir die Kunst auch holde Blumen windet
Zum Kranze, der Dein Haupt so freundlich schmückt,
Wenn Deine Leistung Anerkennung findet
Und ungeteilter Beifall Dich entzückt,
So welkt der Lorbeer, Ruhm und Schönheit schwinden,
Nur Liebe ist's, die ewig uns beglückt.
Darf erst zum Lorbeer sich die Rose neigen,
Dann nennst Du wahres Glück mit Recht Dein eigen.

Wohl Dir! Du hast den treuen Freund gefunden,
Der Lust und Leid mit Dir von Herzen teilt;
Und nahen Deinem Leben trübe Stunden,
Als Trost und Schirm an Deiner Seite weilt.
Wenn Neid und Undank je Dein Herz verwunden
Führt Liebe Dich, die alle Schmerzen heilt,
Doch wollen Freundeswünsche auch begleiten
Den Herzensbund und Segen Euch bereiten.

So wandle, holde Künstlerin durch's Leben,
Indem Dir Kunst und Liebe Blumen streu'n.
Recht lang' mögst Du, die Grazien umschweben,
Noch Königsberg durch Deine Kunst erfreu'n.
Du kannst dem Bild des Dichters Leben geben,
Wir selbst als „Stumme"[1] Dank Dir weih'n.
Es mög' uns Deines Geistes schönes Walten
In mancher Blüte herrlich sich entfalten.

Wenn dann Dein Gatte hier im Reich der Töne
Uns leitet in der Harmonien Land:
So stellst Du uns des hohen Dichters Schöne

[1] Minna spielte die Rolle der Fenella in der Oper „Die Stumme von Portici".

Lebendig dar im Bild, das er erfand.
Daß manchen Dichter auch der Lorbeer kröne,
Reicht ihm der Künſtler gern die Bruderhand;
Was Schiller, Goethe, Leſſing hohes ſangen
Mög' einſt durch Dich als Wahrheit uns umfangen.

Königsberg, den 24. November 1836.

Bekanntlich war die Ehe Richard Wagners mit Minna Planer keine glückliche. Dem hohen Geiſtesflug des Meiſters verſtand ſie nicht zu folgen. Zu ihrem Ruhm aber muß hervorgehoben werden, daß ſie namentlich in der ſchlimmen Pariſer Zeit 1839—1842 in vorbildlicher Weiſe für den vom Mißgeſchick verfolgten Gatten ſorgte. Als ſpäter eine Trennung des Paares nicht zu umgehen war, ſorgte der Meiſter bis an Minnas Lebensende für ihren auskömmlichen Unterhalt und unterließ es, eine gerichtliche Scheidung herbeizuführen, um den Geſundheitszuſtand der ſchwerleidenden Frau nicht noch mehr zu erſchüttern.

## Kunſtaufträge Ludwigs II. von 1864—69, betreffend Richard Wagner und ſeine dramatiſchen Werke.

Mitgeteilt von Seb. Röckl, München.

Folgendes Verzeichnis, das von der Begeiſterung Ludwigs II. für Rich. Wagners Kunſt zeugt, iſt mit Erlaubnis des Präſidenten der Krongutverwaltung, Herrn Heinr. von Högbauer, nach den Hofkaſſabüchern hergeſtellt. Dem Könige dienten die Ausführungen dieſer Aufträge vorzugsweiſe zu Geſchenken. Wenn der Aufenthaltsort der Künſtler nicht genannt wird, war es München.

1864/65 Joſ. Albert: Aquarellporträte: Rich. Wagner, Ludwig Schnorr v. Carolsfeld, erſter Triſtanſänger, ſeine Frau Malwine, erſte Darſtellerin der Iſolde. — Rudolf Seitz: 4 Handzeichnungen: Spinnſtube („Fliegender Holländer"), Tannhäuſer, Hans Sachs, Brünnhilde. — Joſ. Flüggen: Handzeichnung: Iſolde. — Heinr. Döll: 6 Dekorationsmodelle zu den Opern „Fliegender Holländer", „Tannhäuſer", „Lohengrin". — Eduard Ille: Aquarellgemälde: „Das Lied von Ritter Tannhäuſer in Schloß Berg". — Ferd. Ohler: auf einem Papierſtein ausgeführtes Ölbild: Lohengrin. — Angelo Quagli: 6 Dekorationsmodelle zu „Fliegender Holländer", „Tannhäuſer", „Lohengrin", „Triſtan und Iſolde". — Leopold Rottmann: je 4 Aquarelle mit Allegorien und Ornamenten nach „Tannhäuſer" und „Lohengrin". —Heinr. Ruf, Bildhauer: Statuetten: Tannhäuſer, Heinr. der Schreiber, Lohengrin in franzöſiſcher Gips-Stearinmaſſe; Skizze zu einem Tafelaufſatz „Der Sängerkrieg auf der Wartburg". — Michael Echter: Die Fresken im oberen Theatinergang der Münchener Reſidenz, darſtellend die Szenen von Wagners „Der Ring des Nibelungen". — Otto Wuſtlich, Porzellanmaler: Prunkſchale mit Darſtellungen aus „Lohengrin". — Kaſpar Zumbuſch: Marmorbüſte Wagners, in Schloß Berg; 2 kleinere Marmorbüſten Wagners. — Thomas Birnböck, Graveur: Wagners Porträt, geſchnitten auf ein Siegel.

1865/66. Heinr. Döll: Dekorationsmodell zu „Triſtan"; 3 Dekorationsmodelle zu „Tannhäuſer", 1 zu „Lohengrin". — Kaſpar Zumbuſch: kleine in Stearin getränkte Büſte Wagners; 3 Stückformen der Statuetten Tannhäuſer, Lohengrin, Triſtan; 4 Abgüſſe dieſer Statuetten, in Stearin getränkt. — Heinr. Döll: 3 Dekorationsmodelle zu „Tannhäuſer", 1 zu „Lohengrin". — Michael Echter: 7 Aquarellkopien von den im Theatinergang befindlichen 7 Wandbildern aus dem „Rheingold". — Joh. Hautmann, Bildhauer: Porträtbüſte von Schnorr v. Carolsfeld. — Anton Heß, Bildhauer: eine Lohengringruppe. — Eduard Ille: Aquarellgemälde: „Die Lohengrinſage" in Schloß Berg. — Wilhelm Kaulbach: Karton Triſtan und Iſolde, Karton Lohengrin. — Leopold Rottmann: 2 Zeichnungen: Lohengrin, Tannhäuſer; 8 Zeichnungen aus „Flieg. Holländer"; 18 Aquarelle aus „Flieg.

Holländer", „Tannhäuser", „Lohengrin"; 2 Aquarelle: Ansicht der Wartburg. — Heinr. Ruf: Statuette Biterolfs, Reimars v. Zweter; Gruppe aus „Tristan". — Aug. Spieß: Aquarellgemälde: „Darstellungen aus Gottfrieds v. Straßburg Epos Tristan und Isolde", in Berg. — Otto Wustlich: Prunkschale mit Szenen aus „Tannhäuser". — Kasp. Zumbusch: Marmorfiguren des Fliegenden Holländer, Tannhäuser, Tristan, in Berg; des Lohengrin in dem von Herrn von Höglauer ins Leben gerufenen „König Ludwig II. Museum in Schloß Herrenchiemsee". — Friedr. Gonné, Dresden: Ölporträt Schnorrs, Geschenk an die Witwe. — Mich. Echter: 2 Siegfriedsskizzen zu einem Siegel.

1866/67. Ed. Ille: Aquarell: Lohengrins Fahrt nach Brabant; Ölbild auf einem Stein: Lohengrins Abfahrt von Brabant. — Mich. Echter: 6 Aquarelle aus „Tristan", nach des Malers Wandbildern in der Residenz. — Fr. Heigel: 7 Aquarellkopien aus „Walküre" von Echters Wandbildern in der Residenz; 23 Aquarellkopien aus „Rheingold", „Siegfried" und „Götterdämmerung" von Echters Wandbildern in der Residenz. — Ed. Ille: großes Aquarellbild: „Hans Sachs und Nürnbergs Blütezeit in Kunst und Poesie"; Aquarellgemälde: „Die Niflunger Sage", beide in Berg. — Theodor Pixis: 3 Zeichnungen zu „Lohengrin". — Heinr. Spieß: Aquarellgemälde: „Die Sage vom Flieg. Holländer", in Berg. — Otto Wustlich: Prunkschale mit Malereien aus dem „Flieg. Holländer"; flache Schale mit Malereien aus „Tannhäuser". — E. Correns: Aquarell: Ludwig II. landet mit seinem Schiff Tristan in Berg. — K. Zumbusch: Marmorfigur: Walter v. Stolzing, Herrenchiemsee; Siegfried, Berg; Marmorbüste Wagners.

1868. M. Echter: 6 Aquarelle zu „Lohengrin". — Th. Pixis: je 3 Zeichnungen zu „Tannhäuser" und zu „Fl. Holländer". — Angelo Quaglio: Aquarellbild: Sängerhalle im „Tannhäuser" — Franz Widenmann: gemalter Fächer mit Motiven aus Wagners dramatischen Werken. — Merk, Hofjuwelier: Manschettenknopf mit dem Bilde Wagners (Gold mit Diamanten und Saphiren).

1869: Heinr. Döll: 2 Aquarellbilder: 1 aus „Lohengrin", 1 aus „Meistersinger": Die Festwiese; Dekorationsmodell des 3. Aktes der „Meistersinger". — Ed. Ille: 2 Aquarellbilder: Das Innere und das Äußere des Gralstempels; Aquarellgemälde: „Die Taten und Abenteuer des Parzival", Berg. — Th. Pixis: 3 Federzeichnungen: Walter und Evchen in der Kirche, Prügelszenen, Krönung auf der Festwiese; 2 Kartone: Hans Sachs und Evchen (2. Akt), Elisabeth vor dem Marienbilde („Tannhäuser" 3. Akt); 2 Zeichnungen zu „Tristan", — Ang. Quaglio: 2 Modelle: des Burghofes („Lohengrin"), der Katharinenkirche („Meistersinger").

## Das Gewandhaus wendet sich an den Landtag des Freistaates Sachsen.

Wir setzen unsere Leser nunmehr auch von dem neuesten Schritt der Gewandhausdirektion in Kenntnis. Die Lage ist bei dem gänzlichen Versagen des behördlichen Leipzig derart ernst, daß auch der Schritt gewagt werden mußte, sich an den Staat selbst, und zwar lediglich im Hinblick auf die augenblickliche Notlage, zu wenden. Wie innerlich berechtigt dieser Schritt ist, braucht unsern Lesern nach all' den in den letzten Monaten erschienenen Artikeln nicht mehr auseinandergesetzt zu werden, besonders auch nach den Ausführungen des früheren Oberbürgermeisters Dr. Rothe nicht, die heutigen behördlichen Leipziger Geist sogar in Überdeutlichkeit verspüren ließen. Gerade auch die Antwort, die die Gewandhausdirektion ihrem einstigen Mitglied geben mußte und die absichtlich ohne jedes erklärende Wort unsrerseits wiedergegeben wurde, mußte geradezu Erstaunen erregen, gerade hinsichtlich des ersten Punktes, die Person des Reichspräsidenten Ebert betreffend.

In den letzten Wochen hat das Gewandhausorchester unter seinem Dirigenten Bruno Walter eine größere Konzertreise, die bis nach Paris führte, unternommen und, wie kaum anders zu erwarten, höchste Bewunderung erregt. Ob dies auf die städtische Behörde auch in dem Sinne Eindruck gemacht hat, daß sie von neuem erkennt, Leipzigs Ruf als Musikstadt sei nun einmal aufs engste mit dem Gewandhaus verknüpft, weshalb alles Mögliche zu tun sei, dem gefährde-

ten Institut beizuspringen, d. h. wenigstens das zu tun, was jede größere deutsche Stadt für ihr Konzertleben tut, ist unbekannt geblieben. Immerhin ist zu hoffen, daß die große, für die Musiker überaus anstrengende Konzertreise gerade nach dieser Seite nicht umsonst gewesen ist.

In der Eingabe an den sächsischen Landtag wird besonders auch daran erinnert, daß das Gewandhaus „heute eine Erscheinung von geschichtlich fest ausgeprägter Geltung" sei und seinen Ruf bis auf den heutigen Tag aufrecht erhalten habe können, es sich bei der Weltgeltung dieser Konzerte also um weit mehr als nur eine städtische, eine Leipziger Angelegenheit handle. Das ist sehr wichtig, denn der stark von Dresden beeinflußte Landtag hat von jeher für Leipziger Sorgen wenig übrig gehabt. Denkt man noch daran, daß Dresden mit seinem Staatstheater vom sächsischen Staate heute Millionensummen erhält, während Leipzig in allen musikalischen Dingen auf sich allein angewiesen ist, so darf denn doch angenommen werden, daß die Eingabe zu einem Erfolge führt. Sie schließt mit den Worten:

„Nur schwer können wir an die Möglichkeit glauben, daß die obersten Gewalten eines deutschen Staates ein Institut, das mit dem Kulturleben seines Volkes anderthalb Jahrhunderte hindurch eng verflochten gewesen ist, in einer augenblicklichen Bedrängnis, die es geradezu mit dem Untergang bedroht, seinem Schicksal überlassen sollten."

## Was ist ein „Gewerbekritiker"?

Die Bemerkungen unseres Schriftleiters Dr. Stege im Aprilheft unserer Zeitschrift (Musikalischer Kulturspiegel S. 322) über den Berliner Musikkritiker H. Stuckenschmidt und seinen Aufsatz „Musikästhetik des doppelten Bodens" haben den behenden „Ästhetiker" veranlaßt, in der Zeitschrift „Anbruch" (Maiheft) zu antworten, wobei er seinen Lesern von seiner „seiltänzerischen" Geschicklichkeit, auf die er sich ungemein viel zu gute tut, reichliche Proben gibt. Darüber wäre weiter nichts zu sagen, da jeder das Publikum, an das er sich wendet, kennen muß. Von Wichtigkeit ist für uns aber der Umstand, daß gewissermaßen wir selbst dem begnadeten Seiltänzer die Balanzierstange gereicht haben, der er sich bei dieser Vorstellung bediente und ohne die er den diesmaligen Gang übers Trapez auch gar nicht unternommen hätte. Bekanntlich wäre ohne eine solche Stange, die dem Seiltänzer gestattet, zwischen „links" und zwischen „rechts", je nach dem Stand der Gesamthaltung, das nötige Gleichgewicht zu bewahren, auch der größte Spezialist auf diesem Gebiet ein verlorener Mann. Mit dieser Balanzierstange also, weit weniger mit Herrn Stuckenschmidt selbst, haben wir uns etwas zu beschäftigen.

Es ist dies unsere Abfertigung, die wir vor einigen Monaten dem Berliner Musikkritiker Dr. Arno Huth angedeihen lassen mußten, den wir seiner Bedienung von ca. 33 Zeitungen wegen einen „Gewerbekritiker" nannten, und dementsprechend einzuschätzen hatten. Worum es sich dabei handelte, konnte jedem, auch einem Laien, auf Grund des behandelten Falles unzweideutig klar werden, darum nämlich, daß ein derartiger Kritiker über eine einzige künstlerische Veranstaltung, mithin auch über einen einzigen Künstler, in Dutzenden von Zeitungen sein vielleicht vernichtendes Urteil abgibt, mithin die Tätigkeit Dutzender von Kritikern ausübt; daher denn auch die Bezeichnung „Gewerbekritiker".

Und nun weiter. Dr. Stege gibt eine Kultur-Korrespondenz heraus, die sich mit ganz allgemeinen Fragen unseres Musiklebens beschäftigt, von aller Konzert- und Opernbesprechung Abstand nimmt, mithin auch keine Personalkritik treibt, d. h. lediglich dann einen Namen aufgreift, wenn er zur Kennzeichnung kultureller Zusammenhänge nicht zu umgehen ist, wie gerade auch in diesem Fall, wo Herr Stuckenschmidt als besonders launiges Beispiel für den Rückzug antretende Musikkritiker angeführt wird. Mit Korrespondenzen dieser und jener Art arbeitet die heutige Tagespresse als mit etwas Gegebenem, sie wählt aus den einzelnen, meist kürzeren Artikeln nach Gutdünken aus, das Ganze eine willkommene Einrichtung zur Erleichterung und Vervollständigung des Zeitungsdienstes.



Götterdämmerung

2

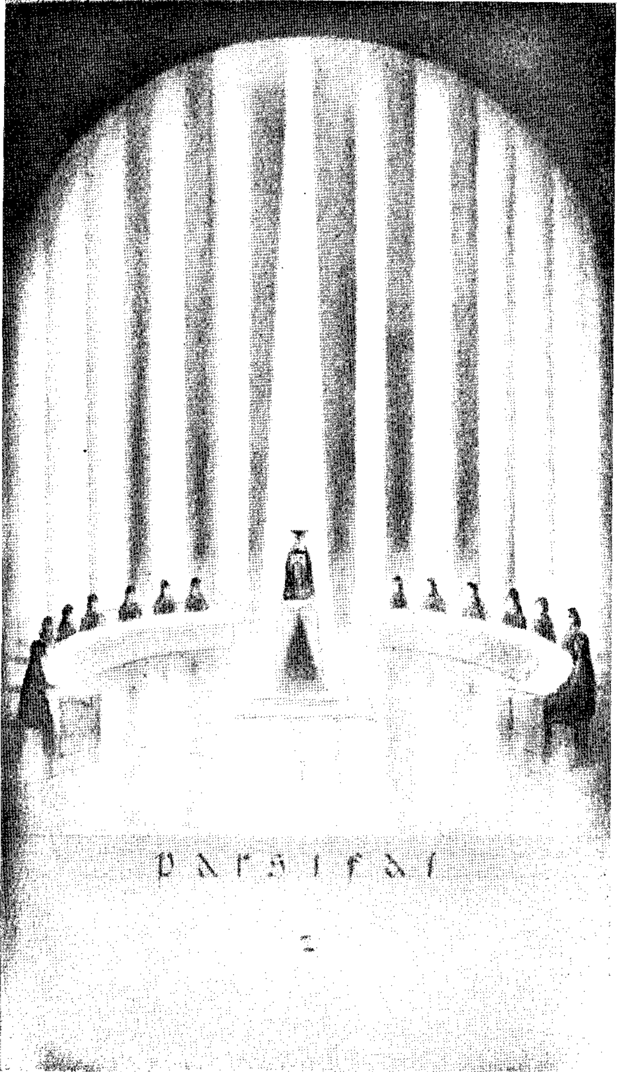


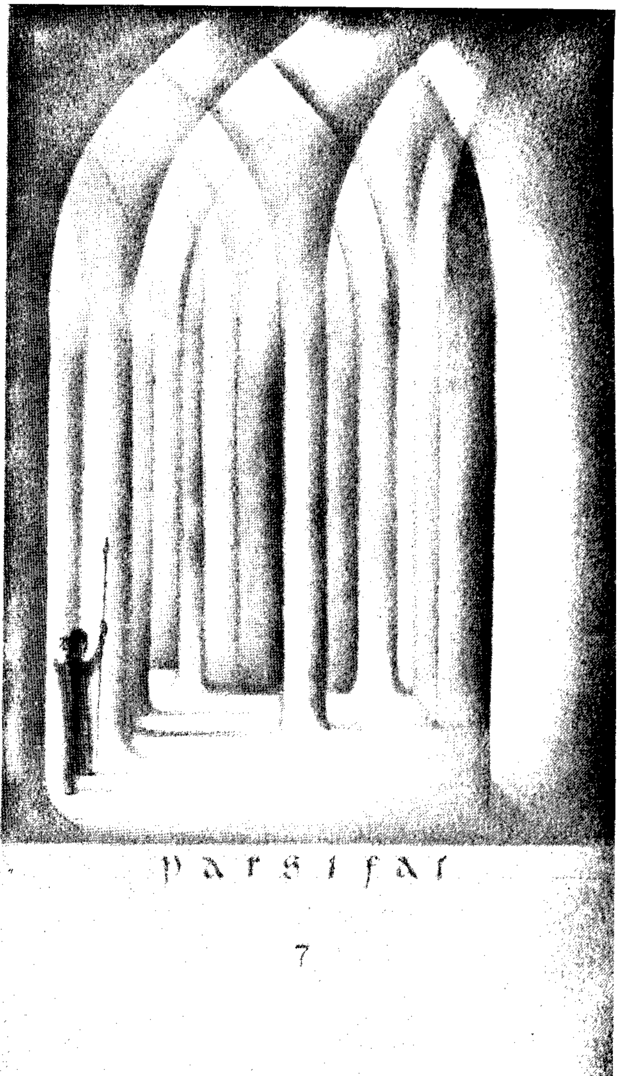
Tristan und Isolde

2

Bühnenbilder von Prof. Hans Wildermann

Entnommen aus den Liebhaber-Textausgaben der Bühnenwerke Richard Wagners
(erscheinend in der Reihe „Von deutscher Musik“, Gustav Bosse Verlag, Regensburg)




Bühnenbilder von Prof. Hans Wildermann

Entnommen aus den Liebhaber-Textausgaben der Bühnenwerke Richard Wagners
(erſcheinend in der Reihe „Von deutſcher Muſik“, Guſtav Boſſe Verlag, Regensburg)

Es blieb nun Herrn Stuckenschmidt vorbehalten, zwischen dieser Einrichtung und üblicher Musikberichterstattung einen Zusammenhang und zwar in dem Sinne zu entdecken, daß auch ein Kulturkritiker wie der Herausgeber der Musik-Korrespondenz gleich einem Musikkritiker, der seine ausgesprochenen Personalkritiken an Dutzende von Zeitungen versendet, mit „Gewerbekritiker" bezeichnet wird. Ohne Umstände wird etwas ganz Verschiedenes in den gleichen Topf geworfen, sofern, nochmals gesagt, der Kulturkritiker allgemeine Zustände ins Auge faßt, die mithin auch eine Allgemeinheit angehen und somit möglichst breiten Kreisen zur Kenntnis gebracht werden müssen, soll die Einrichtung überhaupt ihrem eigentlichen Zweck entsprechen. Es wäre deshalb auch gerade von dem Standpunkt, den unsere Zeitschrift zu diesen Fragen einnimmt, zu wünschen, daß die Stegesche Kultur-Korrespondenz eine weit stärkere Verbreitung fände, als es z. Zt. noch der Fall ist. Wenn Herr Stuckenschmidt über sie anders denkt, so ist dies seine eigene Angelegenheit. Daß er aber als „Seiltänzer" nicht einmal soviel Fingerspitzengefühl zeigt, um zwischen zwei wesensverschiedenen Tätigkeiten unterscheiden zu können, das hat uns selbst in seine tänzerischen Eigenschaften berechtigte Zweifel setzen lassen. Oder sind es schließlich doch nicht diese, die sein Wesen bestimmen? Dr. Heuß.

## Musikalische Pfefferkuchen-Krümel.

aus der Bäckerei von Willi von Moellendorff.

### 4. Tüte.

#### Daher der Name!

„Gebrauchsmusik" ist, vom Standpunkt der Kunst aus betrachtet, meist nicht zu gebrauchen.

#### Romantisch und Sachlich.

Das Romantische erhebt uns zu höheren Sphären, das Sachliche zieht uns in den Kot des Alltags hinab.

#### Paradoxon.

Gewöhnung ist alles! Wenn man dir genug Zeit läßt, so bringst du es schließlich fertig, dein eigenes Todesurteil wie einen Korrekturabzug zu lesen und die Druckfehler darin zu verbessern.

#### Zwei typische Kritiken.

Nr. 1: Aus Wagners Zeit.
So sehr uns eigentlich auch die Wagnersche Musik gefällt, so sehr sind wir doch dagegen!

Nr. 2: Aus unserer Zeit.
So sehr uns eigentlich auch die sogenannte sachliche Musik mißfällt, so hoch müssen wir sie doch in den Himmel heben!

#### Ethos.

Ethos ist: wenn man will und nicht kann!

#### So weit sind wir schon!

Einem lebenden Komponisten wurde unlängst ein größeres Werk für Chor, Soli und Orchester mit der Begründung zurückgereicht: das Opus wäre unverständlich, weil ein — — — Ansager darin fehle!

#### Non plus ultra.

Das Allerschlimmste an der sogenannten „Neuen Musik" ist nicht sie selbst, sondern das, was über sie zusammengefaselt wird.

#### „Schulisches".

Die heutige „Schulweisheit" zwingt studierte Leute dazu, ein Handwerk zu erlernen. — — — Hm, ja! — — Aber warum zwingt dieselbe Schulweisheit nicht Handwerker dazu, Professoren und Doktoren zu werden? Ja, das ist etwas ganz anderes! Dazu genügt nicht einer eurer so sehr beliebten „Kurse!" — — Also lassen wir's lieber, sagt die Schulweisheit. Man nennt derlei ja wohl: Logik!?

Fortſchritt.

Früher einmal war es den Studierenden der Muſik-Hochſchulen ſtreng verboten, bei Tanzmuſiken und ähnlichem Gewüſte mitzuwirken. Zuwiderhandelnden wurde mit Entlaſſung gedroht. Eine Hochſchule galt jedenfalls nicht als der Ort, wo man ſich Fertigkeiten in ſo niedrig ſtehenden Künſten erwerben könne. Heute iſt in dieſer Beziehung alles erlaubt! Ja, es gibt heut ſogar Inſtitute, die den Schülern beſonderen Unterricht in der ſchweren Kunſt des Aufſpielens zum Tanze (Yazz) erteilen laſſen. Nun, das alles wäre ſchließlich noch zu verſtehen und zu verteidigen, aber: dieſer offenbare Rückſchritt wird von vielen „modern Eingeſtellten" noch als ein gewaltiger Fortſchritt geprieſen! Bei ſolcher „Umwertung der Werte" ſteht einem denn doch der Verſtand ſtill!

## Randgloſſen zum Muſikleben.

Von Dr. Fritz Stege.

Kleine Wagneriana. Man findet ſelbſt in den Kreiſen völlig modern eingeſtellter Komponiſten ſtille Verehrer von Richard Wagners Kunſt. Ein Tonſetzer, dem man kaum eine Vorliebe für Wagner zutrauen würde, iſt Alban Berg, der Komponiſt des „Wozzek". Er erklärte anläßlich der Erſtaufführung dieſer Oper in Frankfurt einem Vertreter des Frankfurter Generalanzeigers, daß er die Romantik durchaus gelten laſſe. Und der Muſik Wagners ſtehe er mit „höchſter Ehrfurcht" gegenüber.

Nach wie vor laſſen die ſowjetruſſiſchen Kreiſe Moskaus dieſe für einen Deutſchen ſelbſtverſtändliche Ehrfurcht vor dem Kunſtwerk Wagners vermiſſen. Eine Vorſtellung der „Götterdämmerung" im ehemaligen Marijinski-Theater wurde unter dem Titel „Untergang der Götter" angekündigt. Hierzu bemerkt die „Prawda": „Selbſtverſtändlich entſpricht der Inhalt der Götterdämmerung ideologiſch in keiner Weiſe mehr den aktuellen Anforderungen unſerer Zeit. Es iſt erſichtlich, daß die Darſtellung ein Vertrautſein mit dem kulturellen Erbe der Vergangenheit erfordert oder gar ein Vertrautwerden bezweckt." Wirklich bedauerlich, daß Wagner ſich dieſen bolſchewiſtiſchen Tendenzen nicht willig unterwerfen läßt. . . .

* * *

Deutſche ſpielen die Faſchiſtenhymne. Wie die Berliner „B. Z. am Mittag" durch eigene Drahtmeldung in Nr. 118 erfährt, dirigierte der deutſche Kapellmeiſter Fritz Reiner kürzlich in Mailand und wurde aufgefordert, vor Beginn des Konzertes den Königsmarſch und die Faſchiſtenhymne zu dirigieren. Dieſer Aufforderung kam er ſofort nach, was eine brauſende faſchiſtiſche Kundgebung auslöſte.

* * *

H. W. v. Waltershauſen über die Politiſierung der Muſik. Gelegentlich eines Vortrages, den der bekannte Muſikpolitiker Prof. Frh. v. Waltershauſen, Direktor der Münchener Akademie der Tonkunſt, im Rahmen des Akademiſchen Arbeitsausſchuſſes für deutſchen Aufbau hielt, ſtellte er als notwendige Aufgabe feſt, daß die Muſik entpolitiſiert werden müſſe. Die Mechaniſierung der Muſik habe zweifellos die beſtehende Verwirrung geſteigert; das darf uns aber nicht dazu verleiten, Schallplatten und Radio abzulehnen, ſondern wir werden uns bemühen müſſen, ſie zu Kulturfaktoren zu entwickeln und ernſten Zwecken dienſtbar zu machen. Die Hauptgefahr, die droht, iſt nicht mehr der Kulturbolſchewismus, ſondern eher politiſcher Mißbrauch und die Verkitſchung. Im übrigen ſieht Waltershauſen ſehr optimiſtiſch in die Zukunft. Von der geiſtigen Führung des religiöſen Momentes verſpricht ſich der Redner beſondere Vorzüge. Die Schlichtheit der Sprache ſei wieder an die Stelle der Phraſe getreten, der witzelnde Humor iſt überwunden und die liebenswürdige Heiterkeit Schuberts hat die Herrſchaft angetreten. In allen dieſen Momenten liegen ergreifende Zeichen einer geſunden Vitalität, die umſo hoffnungsfreudiger ſtimmen, je drückender die Not des deutſchen Volkes iſt (vgl. auch ZFM Maiheft 1931, S. 369).

Mussolini und die deutsche Musik. Wie die „Deutsche Zeitung" mitteilt, hatte der bekannte deutsche Konzertpianist Michael Raucheisen Gelegenheit, auf einer Italienreise Mussolini kennen zu lernen und in seinem Landhaus als Gast zu weilen. Nach der Mahlzeit bat Mussolini den Künstler an den Flügel mit der Aufforderung, ein wenig zu musizieren. Und was für eine Musik wollte Mussolini hören? Nur deutsche Musik, und am liebsten Beethoven. Bezeichnend, daß gerade die Titanengestalt Beethovens dem Duce innerlich verwandt erschien. Besonders ans Herz gewachsen war ihm die „Kreutzer-Sonate". Mussolini wurde nicht müde, seiner Bewunderung für deutsche Musik in begeisterten Worten Ausdruck zu geben. Und Raucheisen schied von ihm um ein unvergeßliches Erlebnis reicher.

* * *

Das alte Märchen vom Wagner-Rückgang. Da schreibt ein vielgelesenes Londoner Abendblatt: „Die größten Kinostars sind vergänglich, aber Wagner wird die Massen anziehen, solange es Musik auf der Welt gibt." Ein Bekenntnis von umso größerer Bedeutung, wenn man sich vergegenwärtigt, in wie starkem Maße das englische Musikleben zur Zeit von einer chauvinistischen Welle durchflutet wird, die am liebsten alle Komponisten fortschwemmen möchte, die nicht englischer Herkunft sind. Die Karten für die Wagner-Aufführungen der Londoner Oper in den Frühjahrsfestspielen sind trotz der enormen Preise ausverkauft. Wagnerkonzerte in den größten Londoner Musikhallen müssen nicht selten wegen Überfüllung polizeilich geschlossen werden. Tatsache ist, daß Wagner-Konzerte auch in unsrer Reichshauptstadt stets den besten Besuch aufweisen. Selbst die häufigen Neuinszenierungen Wagnerscher Opern an allen deutschen Bühnen können nicht das böswillige Märchen zum Verstummen bringen, daß „Wagner an Anziehungskraft eingebüßt habe". Warum nun diese ständig wiederkehrende Behauptung, die von den Tatsachen immer wieder aufs Neue Lügen gestraft wird? Es wird schon so sein, wie sich Dr. Karl Grunsky äußerte; der zu dem Kampf der modernen Komponisten gegen Wagner ein paar treffliche Worte fand: „Der wahre Sachverhalt war der, daß sich die Herren auf keinen Vergleich mit Wagner einlassen konnten und deshalb alle Werte beseitigt sehen wollten, die zwischen ihm und den Neuerern Berührungspunkte herstellten. Die Hauptsache ist, zu wissen, daß die Modernen gegen Wagner hetzen, nicht weil sie ihn für einen schlechten Komponisten, sondern — weil sie ihn für einen sehr, sehr guten halten." — Nur schade, daß die breite Öffentlichkeit noch immer genügend Leichtgläubige in ihren Reihen enthält, die sich von dem verlogenen Geschwätz über den Rückgang der Wagnerschen Opern düpieren lassen. . . .

* * *

Gibt es heute noch Kunstbegeisterung? Da sagt man immer, die Überflutung mit mechanischer Musik stumpfe den Menschen ab, mache ihn gleichgültig und unempfänglich für die Schönheiten der Musik. Und doch gibt es auch heutzutage noch Musikfreunde, deren Begeisterung so groß ist, daß sie viele Stunden vor der Kasseneröffnung des Opernhauses anstehen, um eine billige Karte zu erhalten. Mitten in der Nacht beginnt beispielsweise manchmal die Schlangenbildung vor der Berliner Städtischen Oper zu Anfang der Woche. Doch das ist noch garnichts gegen die Kunstbegeisterung in England, und was hierüber „Le Courier Musical" zu berichten weiß, grenzt geradezu ans Unwahrscheinliche. Als zu Beginn der Londoner Frühjahrssaison der „Rosenkavalier" zur Aufführung gelangte, wurde nicht weniger als — vierunddreißig Stunden vor der Kasseneröffnung angestanden, während die ganze Zeit hindurch der Regen vom Himmel herabströmte! Ob sich die Londoner Feldbetten und Wochenendhäuser für diese mehr als ermüdend lange Zeitspanne mitbrachten — darüber ist nichts bekannt geworden.

* * *

Chemische Musik: Das ist der Schlager der Saison. Denn Dr. D. H. Andrews von der John-Hopkins-Universität ist dabei, die Schwingungen chemischer Substanzen als musikalische Schwingungen aufzufassen und auf dem Klavier wiederzugeben. So enthüllt die Schwingung

des Alkohols einen Akkord von sieben Noten. Und schon kündigt Dr. Andrews eine „chemische Oper" an. Nun, wir wollen unsere Erwartungen nicht allzu hoch spannen. Denn die in jüngster Zeit zusammengebraute Musik unserer Modernen zeigt schon längst eine derart auffällige innere Verwandtschaft mit chemischen Laboratoriumsversuchen, daß uns auch die chemische Musik des Herrn Dr. D. H. Andrews kaum bemerkenswerte Überraschungen bescheren dürfte.

## Buntes Allerlei.

Richard Wagner-Reliquien. Ein musikhistorisch außerordentlich wertvolles und interessantes Instrument stellt die Firma Bechstein in einem ihrer Schaufenster im Haus am Zoo an der Gedächtniskirche aus. Es ist ein Klavier, im Auftrage König Ludwigs von Bayern von Carl Bechstein im Jahre 1863 selbst gebaut, und war selbes ein Geburtstagsgeschenk für den Meister Richard Wagner.

Das Instrument ist gleichzeitig Schreibtisch mit Schubfächern und allen möglichen Schreib-Bequemlichkeiten. Wagner selbst nannte dieses Klavier „seinen Piano-Sekretär" und war über dieses Meisterwerk, welches später sein Lieblingsklavier wurde, so erfreut, daß er Carl Bechstein seine Marmorbüste verehrte, welche ebenfalls ausgestellt ist. Auch fünf bisher unveröffentlichte Briefe Richard Wagners und einige andere interessante Autogramme sind in die Ausstellung, die von Berlin über die Hauptstädte Europas auch nach Amerika gehen wird, eingeschlossen.

* * *

Von der Tätigkeit des „Hans Pfitzner-Vereins für deutsche Tonkunst". In der diesjährigen Hauptversammlung wurde auf die zahlreichen interessanten Veranstaltungen hingewiesen, die das Jahr gebracht hatte: auf den Kammermusikabend des Berberquartetts, auf die Vorträge von Hans Brandenburg, H. W. v. Waltershausen, Dr. Willi Schmid, Prof. Ficker, Prof. Moser und auf die Vorführung des Bechstein-Moor-Flügels durch Professor Schmid-Lindner. Die derzeitige Zahl der Münchner Mitglieder des Hans-Pfitzner-Vereins beträgt 193, dazu kommen noch 53 auswärtige und drei korporative Mitglieder. Nach der Entlastung des Vorstands wurde derselbe im wesentlichen in seiner bisherigen Zusammensetzung wiedergewählt. Erster Vorsitzender bleibt Prof. P. N. Cossmann, als stellvertretender erster Vorsitzender wurde Prof. H. W. v. Waltershausen gewählt, ferner wurde die Aufnahme von Kommerzienrat Buchner, Prof. Fritz Behn und Direktor Arnold Clement als Vorstandsmitglieder vorgeschlagen und genehmigt. Als letzter Punkt der Tagesordnung wurden dann verschiedene Anregungen über den weiteren Ausbau des Vereins-Programms besprochen. Auch das kommende Jahr soll wieder — in möglichst geringen Zeitabständen — Vorträge über künstlerische Themen und Konzerte bringen. Im Mai sprach Dr. Schrems, der Leiter des Regensburger Domchors, über den Palestrina-Stil und seine Pflege in Regensburg, und für den kommenden Winter sind bereits eine Reihe weiterer hochinteressanter Vorträge von bedeutenden Persönlichkeiten geplant. An erster Stelle wird Hans Pfitzner selbst mit einem Vortrag über das „Verhältnis Robert Schumanns zu Richard Wagner" zu Wort kommen. Ferner sind Geheimrat Siegmund v. Hausegger, Prof. H. J. Moser und Domkapellmeister Schrems als Vortragende in Aussicht genommen. Praktische Musikvorführungen werden das Programm des Winters soviel als möglich bereichern.

## Scherzando.

Der verstorbene Komponist und Chordirigent Siegfried Ochs pflegte Unterstützungsgesuche an eine Zentrale für private Fürsorge zu überweisen. Eines Tages erhielt er von dieser Stelle folgende merkwürdige Zuschrift: „Wir fanden bei einem Bettler eine selbstverfertigte Liste, die genaue Auskunft über die Freigebigkeit der „Kundschaft" gibt. Auch Ihr Name ist auf dieser Liste enthalten. Und dahinter steht die Bemerkung: Schimpft, aber gibt."

Hellmesberger begleitete einst eine Kommission, die dem österreichischen Kaiser den Dank für eine gestiftete Kirchenorgel abstatten wollte. Dem Kaiser war aber zu Ohren gekommen, daß die Orgel technische Mängel aufwies. Auf eine diesbezügliche Bemerkung gab H. die schlagfertige Antwort: „Majestät, einer geschenkten Orgel schaut man nicht in die Gorgel."

# Musikberichte und kleinere Mitteilungen.

## STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

*Bühnenwerke:*

Gluck: „Don Juan", mit neuem Libretto von Anton Rudolph (Karlsruhe).

Alberic Magnard: „Guercoeur", nachgelassene Oper des im Kriege verstorbenen Schülers Massenets und d'Indy's, vervollständigt von Guy Ropartz.

Rameau: Hippolyt und Aricia („Phädra und die Reinen") in Bearbtg. von Dr. Lothor Jansen (Basel).

Tschaikowsky: „Mazeppa" in Neubearbeitung von Alfred Simon (Wiesbaden, 23. Mai).

Alois Haba: „Die Mutter", Viertelton-Oper (München, unter H. Scherchen).

Heinz Schwier: „Herr Walther von der Vogelweide", ein Burgenspiel (Lichtenburg b. Meingn.).

Ernst Roters: „Der Gonger", fantastische Komödie (Braunschweig, 2. Mai).

Peter Rytel: „Faun und Psyche" und Eugen Morawski: „Die Nixe", zwei Ballette (Warschau).

Ildebrando Pizzetti: „Bruder Gerhardus", reichsdeutsche Urauff. (29. Mai, Hamburg).

Offenbach: „Les deux Aveugles", Operette unter dem Titel „Tippel und Rappel machen Musik", in Bearbeitung von Alfred Auerbach (Südweſtfunk, 13. Juni).

Serge Prokofieff: „Der verlorene Sohn", Ballett (Reichsdeutsche Uraufführung, Essen).

Hans Ronner: „Nächtlicher Besuch", Oper in einem Akt (Gera).

Leos Janacek: „Roman-Anfang", aufgefundene Jugendoper in einem Akt (Radio Brünn).

Hans Grimm: „Spitzwegmärchen", Ballett (München, 24. Mai).

Rich. Strauß: Ballettbearbeitung von Schumanns „Karneval" (Prag).

Jg. Lilien: „Beatrys", dreiaktige Oper (Brünn).

*Konzertwerke:*

Richard Schiffner: „Ein Liebesfrühling" nach Gedichten von Findeisen, für Bariton und Klav. (Zwickau Sa.).

Anton Tomaschek: „Sinfonietta" D-dur für kleines Orch. und Klav. (Brünn).

Viteslav Novák: „Der Sturm" für großes Orch., Chor und Orgel in deutscher Sprache (Brünn).

Erwin Schulhoff: „H. M. S. Royal Oak", ein „Jazz-Oratorium" (Südwestdeutscher Rundfunk).

Paul Graener: Vorspiel und Arie zu Versen von Danthendey und

Max Trapp: Divertimento für Kammerorchester op. 27 (Funkstunde Berlin).

Karl Kämpf: „Thüringer Kantate" für Chor, Solo, Orchester (Anfang Juni, Mühlhausen/Th.).

Herbert Brust: 3 Inventionen für Orch. op. 20 (26. Mai, Königsberg i. Pr., Rundfunk).

Walter Rau: 5 Stücke für Oboe und Klavier (Mitteldeutscher Rundfunk, 22. Mai).

Hans Kleemann: Klaviertrio A-dur u. Streichquartett op. 22 und 24 (Halle a. S.).

Clemens Schmalstich: Introduktion und Variationen über ein eigenes Thema für Klavier und Orgel G-dur op. 101 (Mirag, Leipzig, 15. Juni).

Sigfr. Karg-Elert: Werk für Barock-Orgel, und Kurt Thomas: Erste Orgelkomposition (Mirag, Leipzig).

Heinrich Cassimir: „Bilderbuch ohne Bilder", Suite für Sprechst., Fl., Klar., Klav. (Karlsruhe, Rundfunk).

## BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

*Bühnenwerke:*

Alfred Irmler: „Klaudine von Villa Bella", Oper in drei Akten (Nationaltheater, Weimar).

Otto Klemperer: „Das Ziel", Oper (Hamburg).

Ludwig Weber: „Totentanz", Mysterienspiel (Essen).

Eugen Goossens: „Don Juan", Oper (London).

Peter Krender: „Ein Wintermärchen", Text nach Shakespeare von Günter Stark (Städtische Oper, Berlin).

Horst Platen: „Krieg über Sonja" (Hamburg, Anf. Dez.)

*Konzertwerke:*

Paul Hindemith: „Das Unaufhörliche", weltliches Oratorium (Berlin).

Fritz Krieger: Symphonische Elisabeth-Kantate für Sopransolo, Männerchor, Orchester (Fulda).

Joseph Haas: „Die heilige Elisabeth", ein Volksoratorium (Kassel, 11. November).

Joseph Meßner: Symphonisches Oratorium für Soli, Chor und großes Orchester (GMD. Weisbach, Düsseldorf).

# MUSIKFESTE UND TAGUNGEN.

## MUSIKFEST ZU BAD PYRMONT.

4./5. Juni 1931

Von Dr. Hans Hermann Roſenwald-Berlin.

Um es gleich zu ſagen: ſehr erfreulich war dieſes Feſt der Internationalen Geſellſchaft für Neue Muſik, Sektion Deutſchland, das am 4. und 5. Juni in Bad Pyrmont unter guter Beteiligung ſtattfand, nicht. Es handelte ſich hier um den Einblick in das Schaffen unſerer zwanzig- und dreißigjährigen Komponiſten, die ſich zumeiſt in bewußtem Gegenſatz zu den in Bremen auf dem Tonkünſtlerfeſt aufgeführten älteren Tonſetzern befinden. Dieſe Jungen ſind natürlich beſtrebt, immer wieder neue Möglichkeiten eines zeitgemäßen Muſizierens zu finden, und ſie verſuchen, dabei möglichſt wenig an Gegebenheiten anzuknüpfen. So machen ſie politiſche und ſogar tendenziöſe Muſik, ſchreiben Chöre und Lehrſtücke, in denen ſich der moderne Gemeinſchaftsgedanke rein ausſprechen ſoll, verſuchen ſie, die Unterhaltungsmuſik zu reformieren und neue Gebrauchsmuſik zu ſchaffen. Die Pyrmonter Tagung bewies, daß ſie noch andere Sorgen als dieſe haben: daß ſie nämlich nunmehr auch daran gehen, die alten, teilweiſe bei ihnen in Verruf geratenen Formen und Gattungen der Konzertmuſik mit neuem Geiſt und mit neuer Tonſprache zu erfüllen. Man kann ſagen, was man will: dieſe plötzliche Hinwendung zu einem neuen Individualismus gibt zu denken; iſt es nicht merkwürdig genug, daß auf einem Muſikfeſt der Internationalen Geſellſchaft für Neue Muſik nur ein Schulſpiel und eigentlich auch nur ein Beiſpiel für Gebrauchsmuſik aufgeführt wird, und daß das Programm ſonſt nur Sonaten und Konzerte, Quartette und Sologeſänge vorſieht?

Es wäre unbillig, von dieſen jungen Menſchen allzuviel zu verlangen. Sie beherrſchen faſt ausnahmslos die Technik, ſie weiſen ſich ſogar in der Mehrzahl als Routiniers aus. Ihnen fehlt nur eines: der glückliche Einfall. Kaum ein Werk dieſer Tagung litt unter techniſchen Mängeln, aber keines war von überragenden Gedanken erfüllt. Kunſtwerke, die der Ewigkeit angehören, ſind hier ſicherlich nicht zu Gehör gebracht worden. Diejenigen Kompoſitionen, die von dem Durchſchnitt abſtachen, zeigten dazu abſolut kein neues Geſicht, ſondern waren die Würfe von Eklektikern: ein aus vier Fugen beſtehendes Streichquartett Alfred von Beckeraths, des muſikaliſchen Beirats der Tobis, und ein von Stefan Frenkel meiſterhaft interpretiertes Violinkonzert von Jerzy Fitelberg. Dieſe beiden Komponiſten hatten immerhin hübſche Einfälle aufzuweiſen, beide ſchreiben einen flüſſigen, vorzugsweiſe leicht-graziöſen Stil, beide lehnen es nicht ab, im alten Sinne kantable Thematik zu verwenden. In einigem Abſtand von dieſen Werken iſt eine Partita für Orgel und Kammerorcheſter von Ernſt Roters zu nennen, die in einfachen konzertanten Stellen am meiſten hergibt, ſich aber leider immer wieder in exotiſches Kolorit flüchtet und mit der Illuſtration desſelben nicht viel Glück hat; am eindrucksvollſten war das flüchtige Vivo des dritten Satzes. Übrigens iſt die Orgel in dieſer Partita kaum ſo wichtig, wie es nach dem Titel den Anſchein hat, und von einem Kammerſtil des Werkes zu reden, dürfte verfehlt ſein: Roters geht denn doch viel zu oft über intime Wirkungen hinaus. Von ausländiſchen Komponiſten ſtanden außer Fitelberg der Ungar Paul Kadoſa mit einer rhythmiſch eigenwilligen, in der Erfindung matten, von Lene Weiller-Bruch beſtens vorgetragenen Klavierſonate und der Turiner Rundfunkdirigent Ceſare Gedda mit einer angeblich „humoriſtiſchen“ Sonate für Klavier und Fagott auf dem Programm; Gedda kommt nie über harmloſe Spielerei hinaus, ſeine Parodie iſt nicht treffend, und dabei werden dem Fagottiſten allerhand ſinnloſe Schwierigkeiten zugemutet. Während Walter Gronoſtay mit einem „zeitgemäßen Divertimento“ (für dreizehn Inſtrumente) keinen Beifall erringen konnte, weil ſeine Art zu muſizieren allzu reizlos iſt, wußte der Hindemithſchüler Harald Genzmer die Aufmerkſamkeit der Hörer auf ſich zu lenken: ſeine Konzertmuſik für Klavier und ſieben Bläſer ſpiegelt eine muſikantiſche Natur wieder, und es iſt beſonders anerkennenswert, daß ihm auch ein langſamer Satz im Rubato gelingt; meiſtens verſuchen die Jungen mit ſchnellen Sätzen zu verblüffen. Berthold Goldſchmidt ſchreibt Programmuſik: in ſeiner „Promenadenmuſik“ gibt es Sätze wie „Frühſtück im Freien“, „Leichte Bewölkung“ uſw. An der Behandlung des Orcheſters erkennt man den Schüler Franz Schrekers. Aber dieſe Gebrauchsmuſik iſt in ihrer Art ſicherlich nicht beſſer als die meiſten Stücke des Repertoires, das unſere Kurorcheſter ſonſt zu ſpielen pflegen. Gebrauchsmuſik heißt mehr als Banalitäten aneinanderzureihen und mit längſt vergeſſenen Effekten der Kinomuſik Eindruck zu machen. Zwieſpältige Naturen ſcheinen die auf dem Programm vertretenen Liedkomponiſten Hermann Simon und Albert Thate zu ſein. Simon hat ſicher noch nicht erkannt, wo ſeine Begabung liegt. Einen Reiſſer wie die „Poggenkantate“ kann faſt jeder produzieren; beſſer iſt ihm ein Lied nach Cornelius Becker geglückt, und der Kernerſche „Wanderer“ iſt ſtimmungsmäßig ſo gut getroffen,

daß er unter allen Liedern des Festes den Preis verdient. Thates „Lieder eines Einsamen" für eine Altstimme, Flöte, Klarinette, Violine, Bratsche und Cello sind ehrliche Musik eines neoromantischen Grüblers, der im ganzen noch recht unfrei ist.

Wolfgang Fortner, der sich seinerzeit durch seine marianischen Antiphonen bestens eingeführt hat, führte sein Schulspiel „Cress ertrinkt" auf, das im allgemeinen keine ungünstigen Eindrücke hinterließ. Die Idee des Werkes ähnelt der des Brecht-Weillschen „Jasagers", die musikalische Diktion ist von äußerster Strenge, das Libretto dagegen recht schwach. Auch die Projektionen von Marianne Roland schienen ein wenig dürftig. Besonders fesselte Fortners Chorbehandlung; den jungen Solisten (Bariton, Alt, Sopran) werden allerhand schwierige Aufgaben gestellt. Es ist schade, daß man das Werk nicht zweimal aufführte: nach der einmaligen, unzulänglichen Wiedergabe hatte man nicht den rechten Eindruck. Die Vorführung des Films „Der Mörder Dimitri Karamasoff" sollte über den Stand künstlerischer Filmmusik orientieren: Karol Rathaus hat sich bemüht, die Handlung auf der Leinwand musikalisch unaufdringlich zu untermalen; im wesentlichen ist dieser Versuch gelungen und darüber hinaus eine Kompositionenfolge zustande gekommen, die wert wäre, auch außerhalb des Films aufgeführt zu werden. — Die Aufführungen hatten durchweg gutes Niveau; ein Lob gebührt dem Pyrmonter Kurorchester, der „Dresdner Philharmonie", und ihrem Dirigenten Walter Stöver.

## ZWEITES COBURGER KAMMERMUSIKFEST

6.—8. Juni 1931

Von Dr. C. Trunzer - Coburg.

So mancher Musikkenner und -freund aus ganz Deutschland wird wohl darüber erstaunt sein, daß in dem kleinen ehemaligen Residenzstädtchen Coburg ein Kammermusikfest in diesem Ausmaße stattfindet. Zur Aufklärung müssen wir darauf hinweisen, daß das ehemalige Herzogspaar von Sachsen-Coburg-Gotha sich die Tradition der Kunstpflege, die feinsinnige Fürsten früher pflegten, sehr angelegen sein läßt. Dazu kommt die hervorragende organisatorische Tätigkeit des Hofkapellmeisters Fichtner, des Musikwartes der Gesellschaft der Musikfreunde. Die Tendenz dieses Festes war vornehmlich auf das Schaffen und Wirken der neuesten Epoche gerichtet, da Werke von zehn lebenden Komponisten zu Gehör gebracht wurden neben Brahms und Reger. — Das Streichquartett von Curt Gebhardt ist eine atonale Schöpfung mit pochendem Rhythmus. Die beiden ersten Sätze ließen die Melodie wohl erkennen, jedoch das molto vivace als Schlußsatz enthält Riesenschwierigkeiten. Der Liederzyklus op. 65 „Unterwegs" von Joseph Haas, nach Gedichten von Hermann Hesse fesselte durch herrliche Klangwirkung und rhythmische Belebtheit. Hier ist ein reifer Künstler mit viel Humor und doch modernem Empfinden. Die Sonate für Violoncello und Klavier op. 21 von Hans Weiß hält sich in den Rahmen guter klanglicher Faßlichkeit. Ein frisches Musizieren treiben die beiden Künstler (der Komponist am Flügel, Prof. Kuhne mit Cello), besonders mit dem zweiten Thema mit freien Variationen und Rondo. Die fünf Gedichte, Briefe von Christian Morgenstern (aus „Einkehr") für Sopran und Streichquartett (Uraufführung) von Hans Schröder sind eine recht schwere und schwierige Komposition. Der junge Komponist, wohl ganz und gar dem Mystizismus eines Morgenstern verhaftet, ringt und kämpft in Tönen. Ein ehrliches und tapferes Ringen immerhin. Das Klarinettenquintett op. 10 von Karl Schäfer (Uraufführung) tastet zunächst nach allen Seiten. Es ist nicht geglückt, der Klarinette die Führung zu lassen, sodaß sie öfters von den Geigern erdrückt wurde. Ein herrlicher Marsch nach dem Scherzo gab allerdings der Klarinette von Alfred Richter so manche Gelegenheit zu einem schönen Klanggebilde. Drei Gesänge für eine hohe Stimme und Klavier aus op. 16 und 25 von Alfred Büttner-Tartier sind schlichte und herzenswarme Kompositionen. Das Chorwerk (a cappella) von Armin Knab, betitelt „Zeitkranz" ist auf den Liedern des Flamen Guido Gezelle aufgebaut, die R. A. Schröder kongenial ins Deutsche übertragen hat. Der fränkische Komponist zeigt sich hierin als ein vortrefflicher Kenner der alten Chormusik und als Beherrscher dieses Stilwillens. Der Nürnberger Madrigalchor unter Döbereiners Leitung brachte dieses Werk prächtig heraus, nachdem er vorher schon drei Madrigale Nürnberger Meister (Hasler, Praetorius, Staden) glänzend gesungen hatte.

Die Sonate für Bratsche und Klavier in Es-Dur von Günter Raphael ist gesunde Musik, natürlich empfunden und mit klarem Aufbau, besonders der erste und letzte Satz. Sie wird stets für den Bratschisten ein dankbares Vortragsstück sein. In den „Vier Lieder für Sopran und Klavier" war Julius Weismann nicht nur ein echter Künstler, dessen kompositorische Erfindungsgabe verblüfft, sondern er zeigte sich auch als ein vortrefflicher Begleiter. Die Sängerin Fr. Merz-Tunner gab den Liedern ihre herrliche Stimme und beseelten Vortrag. Das Streichtrio (Uraufführung) von Adolf Brunner wirkt im ersten Teil (Sinfonia) stark konstruiert und wenig fesselnd, während der zweite Satz Ricercares: Adagio thematisch geschlossener und interessanter aufgebaut ist. Ein

Kunstwerk auserlesener Art sind Heinrich Kaminskis Drei ernste Gesänge für Sopran, Violine und Klarinette: 1. O Menschenherz, 2. Wiegenlied, 3. Geistlich' Taglied, worin eine ganze und ausgereifte Persönlichkeit als Dichter wie als Komponist zu uns spricht. Bei aller Anerkennung, die man dem Schaffen unserer Zeitgenossen zollen muß, blieben doch die Höhepunkte des Festes einmal die phänomenalen Variationen und Fuge über ein Thema von J. S. Bach von Max Reger, von Prof. Kempff allerdings in überlegener und überlegter Weise dargeboten, dann das Zweite Sextett für zwei Violinen, zwei Bratschen und zwei Violoncelli in G-dur, op. 36 von Johannes Brahms, und als krönender Schluß das Klavierquartett A-Dur op. 26 von Johannes Brahms in elementarster Wirkung ebenfalls von dem Havemann-Quartett und Prof. Kempff in edlem Wettstreit bezwungen. Zu den mitwirkenden Künstlern gehörten noch Frau Mia Neufitzer-Thoenissen, die in zwei Festkonzerten mit herrlichem Stimmaterial und gutem Vortrag viele und schwere Lieder zu singen hatte. Am Flügel begleiteten Haas, Weiß, Prof. Saal und Raphael. Mitwirkende Künstler von großem Format waren noch der Bratschist Hans Mahlke, der Violinist Wilhelm Bochröder und der Klarinettist Alfred Richter. Als sinnige Gabe hat das Landestheater den Teilnehmern eine herrliche Aufführung von Claude Debussys musik-dramatischem Werk „Pelleas und Melisande" nach der Dichtung von Maurice Maeterlinck dargeboten.

Das Gesamtergebnis des 2. Coburger Kammermusikfestes kann als ein voller Erfolg gebucht werden. Unsere heutige Jugend zeigt entschieden bewußte Ansätze, künstlerisch wertvolle Werke zu schaffen, ja manchem ist der große Wurf schon gelungen. Nicht unterschätzen wolle man auch den persönlichen Kontakt, in welchen die vielen anwesenden Künstler miteinander gekommen sind, um sich so als Mensch wie als Schaffender kennen zu lernen und zu prüfen.

## ELMAUER KAMMERMUSIK-WOCHE.

24.—30. Mai 1931

Von Hans Brandenburg - München.

„Veni creator spiritus!" — so klang es aus der Pfingstrede Johannes Müllers, des Hausherrn von Schloß Elmau, und dem Rufe ward Antwort durch Elly Neys einleitendes Spiel der Appassionata. Die große Pianistin ist mit Elmau und seinem Geiste seit langem verbunden, sie darf sich hier ganz anders als im Konzertbetrieb der Begnadung überlassen und konnte sich auch diesmal frei spielen aus Lebenstiefen zu Lebenshöhen, allein und in gegenseitig sich hinreißender Partnerschaft mit dem Wendling-Quartett. Dies Quartett beglückte hier nun zum zweiten Male durch ein Zusammenwirken, bei dem jeder einzelne der Herren Carl Wendling, Hermann Hubl, Ludwig Natterer und Alfred Saal vollwertiger Solist und dienendes Glied des Ensembles ist; erste und zweite Geige und Cello zeigten solche Vollwertigkeit noch in eigenen Soli, im Duo trat Andrea Wendling würdig neben ihren Vater, Dagmar Benziger gesellte sich mit diskret einfühlender Klavierbegleitung mehrerer Stücke hinzu, und Anton Walter ergänzte bei Schuberts himmlisch-irdischem Opus 163, C-dur, die Streicher mit seinem Cello zum vollendeten Quintett. Schade nur, daß man darauf nicht noch Bruckners Quintett folgen ließ.

Sieben Abend- und vier Morgenkonzerte vermittelten eine bunte Folge von Kammermusik aus rund zweihundert Jahren. Bach, Händel und Haydn waren mit je einem Werk vertreten, Mozart mit zweien, und auch von neueren gab es nur Einzelproben: von Debussy das Streichquartett op. 10, g-moll, von Dvořák das Klavierquintett op. 81, von Reger das Streichquartett op. 109, Es-dur, und vom jungen Richard Strauß die Violinsonate op. 18, Es-dur. Schubert bildete eine eigene Gruppe des Programms, Brahms eine noch größere und Beethoven die größte, die in der letzten Klaviersonate und in dem späten Quartett op. 131, cis-moll, gipfelte, während das einzige Klavierquintett, das Schumann schrieb, den Vormittag des Abschiedssonntags triumphierend und träumerisch beschloß. Nur diese Einzelheiten seien erwähnt. Aber auch eine genauere Aufzählung aller Werke mit noch so eingehender Würdigung ihrer Interpretation könnte das einzigartige Erlebnis der Elmauer Musikwoche, die nun, im fünften Jahre, schon eine ständige Einrichtung ist, nicht erschöpfen. Zu diesem Erlebnis gehört die pfingstliche und lenzliche Hochgebirgsstille, fern vom Großstadtlärm und auch vom Applaus, das festliche Heim im oberbayerischen Wettersteingebirge, der Geist dieses Heims und seines Leiters, ein Geist, der sich zum schöpferischen Leben bekennt, und überhaupt eine unvergleichliche Mischung von Natur, ernstem Wort, heiterem Tanz, von Einsamkeit und Geselligkeit, die hier oben Wiedergebende und Aufnehmende empfänglicher für Musik macht, als es sonstwo möglich wäre, und alle Herzen beschwingt.

## 21. SCHLESISCHES MUSIKFEST IN GÖRLITZ.

19.—24. Mai 1931.

Seit über 50 Jahren haben die Schlesischen Musikfeste trotz der wachsenden Konkurrenz ähnlicher

Veranstaltungen ihre Eigenart zu wahren und ihre besondere Bedeutung für das deutsche Grenzland des Ostens darzutun vermocht. Sie tragen durch die Zusammenstellung eines aus den größten Städten der Provinz gebildeten Chores von etwa 650 Sängern und Sängerinnen noch etwas von einer idealen Volksgemeinschaft an sich und wahren auch durch die wiederholte Wahl von Prof. Dohrn (Breslau) zum Führer dieses Chores noch den Charakter einer wirklich heimatlich-bodenständigen Kunst. Und dazu kommt noch ein zweites, das diese Feste durch die Wahrung einer auf den ersten Blick eigenartig erscheinenden Tradition aus der Reihe ähnlicher Veranstaltungen heraus hebt: Das ist die Einrichtung einer jeden Festaufführung vorausgehenden Haupt- und Generalprobe. Sie erscheinen heute bei der Verpflichtung ganzer Gastorchester und ihrer Dirigenten, die ein längst für sie eingespieltes Repertoire mitbringen, überflüssig, waren aber notwendig in einer Zeit, in der auch das Orchester aus Musikern der schlesischen Städte zusammengesetzt wurde, die erst am Festort selbst die ersten gemeinsamen Proben abhalten konnten. Man hält aber in Treue an dieser Einrichtung fest und ermöglicht durch die gewissermaßen dreifache Aufführung des gesamten Programms und die damit selbstverständlich verbundene Staffelung der Eintrittspreise breiteren und auch wirtschaftlich minderbemittelten Kreisen der Bevölkerung den Besuch, gibt aber zugleich auch den ernsthaft Interessierten die Möglichkeit einer sonst kaum gebotenen Vertiefung in die aufgeführten Werke und in die Arbeitsweise großer Dirigenten und berühmter Orchester.

Denn auch diesmal stehen die Berliner Philharmoniker mit Furtwängler an der Spitze im Mittelpunkt des Interesses. Sie bringen freilich, wie schon angedeutet wurde, nur Werke, die sie seit Monaten einem begeisterten Publikum in ganz Europa vorführten und man darf durchaus die Frage stellen, die übrigens auch auf das Hauptchorwerk des Festes auszudehnen wäre, auf das Verdische Requiem, ob einem solchen nur alle drei Jahre stattfindenden Musikfest nicht im Interesse der musikalischen Gesamtkultur ein präzisierteres, mehr nach vorn weisenderes Programm zu wünschen wäre. Dem ist freilich entgegenzuhalten, daß der deutsche Osten bisher mit der Bekanntschaft südlicher und westlicher Musikkultur nicht verwöhnt wurde und daß daher auch hier Werke wie Karl M a r x' Doppelkonzert für zwei Violinen, das in der Interpretation durch Prof. Henry H o l s t und Simon G o l d b e r g und durch die Eigenwüchsigkeit seiner freilich noch nicht ganz von Äußerlichkeiten freien Sprache auch hier sich einen vollen Erfolg errang, ich sage: daß auch hier die Bekanntschaft mit solchen Werken dankbar begrüßt wurde. Dasselbe gilt von Strawinskys Feuervogelsuite, die Furtwängler mit allem berauschenden Glanz und aller prunkenden Farbigkeit seiner hohen Ausdeutungskunst herausstellt. Das schönste aber leistet er mit Schumanns Vierter Sinfonie, die bei der argen Vernachlässigung und dem Mißtrauen, das man dem Sinfoniker Schumann gern entgegenbringt, fast völlig neu erschien: Mit soviel unerhörter Inbrunst hat man selten die einleitenden Sexten der Violinen und Bratschen gehört, mit soviel Spannung hat man selten den geisterhaften Übergang aus der Romanze in das Scherzo erlebt! Anfang und Ende dieses ersten Konzerts bilden Bachs drittes Brandenburgisches, vielleicht ein wenig zu romantisch dargestellt, und Wagners Meistersingervorspiel, in hellster Festesfreude gegeben.

Der zweite Tag bringt Verdis Requiem, das Prof. Dohrn mit eminenter Konzentration dieser Massen, vor allem in sprachlicher und rhythmischer Beziehung herausbringt. Es gelingt ihm die beiden Seiten dieses Werkes, die mit südländischen Augen gesehene Realistik des jüngsten Tages und die Innigkeit religiöser Verzückung mit überragender klanglicher Vollendung zur Geltung zu bringen, wobei ihm ein Solistenquartett von auserlesener Schönheit und idealer Klangverschmelzung in den Ensembleabschnitten treue Hilfe leistet: Anni Q u i s t o r p, Frieda D i e r o l f, Karl E r b und Prof. Albert F i s ch e r. — Der dritte Tag auf Wunsch des stark beanspruchten Orchesters ein Ruhetag in den großen Konzerten, führt am Vormittag in ein Orgelkonzert des tüchtigen einheimischen Organisten Eberhard W e n z e l, der zunächst mit einigen vorbachischen Werken von Buxtehude und Kerl die Eignung seines erst vor einigen Jahren vollendeten Instrumentes für diese Musik erweist, mit Bachs großer Es-Durfuge abschließt und in der Mitte mit einer ernst zu nehmenden Partita von Hermann G r a b n e r über „Erhalt uns Herr, bei deinem Wort" auch in die Gegenwart weist. Außerdem singt Albert F i s ch e r wenig überzeugende und recht matte biblische Lieder von Dvořák sowie drei biblische Gesänge für Bariton und Streichquartett von Eberhard Wenzel selbst, die durch die Eigenwilligkeit und die strenge Faktur der Sprache und die reiche Sättigung mit melodischer und harmonischer Farbengebung Aufsehen erregen. Der Abend dieses Tages gehört einem Kammermusikabend der Kammermusikvereinigung des Philharmonischen Orchesters, die Mozarts Klarinettenquintett und Schuberts Oktett in beinahe überfeinerter, jedenfalls ungemein zarter klanglicher Abtönung spielen.

Der letzte Tag sieht endlich Furtwängler wieder am Pult, der diesmal seine Scharen zu einem Beethovenabend vereinigt hat. Die Egmont-Ouvertüre, mit aller Dramatik nachgezeichnet, leitet ihn würdig ein und die 5. Sinfonie gibt ihm einen uner-

hört sieghaften und machtvollen Ausklang. Furtwängler geht hier durchaus sparsam mit dem dämonischen Ernst dieser scheinbar so abgespielten Sinfonie um; das Scherzo behält z. B. bei ihm noch überraschend viele freundliche und idyllische Züge; dafür kann er dann auch den Beschluß mit triumphierender Steigerung ohnegleichen herausarbeiten! Als Mittelstück spielt Edwin Fischer das Es-dur-Konzert mit hinreißender Schönheit: mit herrlicher rhythmischer Ausmeißelung den ersten, mit blühender Farbigkeit den zweiten und mit stürmender Begeisterung den letzten Satz. Auch die nachfolgende Chorphantasie, deren Wahl wohl durch die Mitwirkung des Chores beeinflußt wurde, sieht ihn noch einmal am Flügel zur Ausführung des obligaten Soloparts; Furtwängler gelingt es, auch in diesem etwas verblassendem Werk noch Steigerungen von ganz gewaltigem und mitreißendem Ausmaß zu erzielen.

Der künstlerische, aber, wie man ausdrücklich bemerken muß, auch der äußere Erfolg dieses Festes, dessen Ausführung in schwerer Zeit ein Wagnis der Stadt Görlitz bedeutete, hat die Idee dieser Schlesischen Musikfeste aufs neue bestätigt und den verantwortlichen Führern neuen Mut für die Fortführung dieses wichtigen Kulturunternehmens gegeben. Möchten glücklichere Zeiten in drei Jahren Künstler und Hörer an gleicher Stelle wieder zu reinem ungetrübten Dienst an der Kunst vereinen!

Dr. R.

## FESTWOCHE NEUER MUSIK IN MÜNCHEN.

15.—22. Mai 1931

Von Dr. Wilhelm Zentner - München.

Überblickt man die Vortragsfolge dieser überaus uraufführungsbeflissenen, mit rühmenswertem organisatorischem Geschick ins Leben gerufenen und durch die vorbildliche Hingabe sämtlicher Mitwirkenden zur Tat gewordenen Festwoche, so kann ihr betont internationaler, oder, wenn das hübscher lautet, „übernationaler" Grundzug nicht verborgen bleiben. Man setzte sich neben dem deutschen Schaffen mit besonderem Nachdruck für zwei ausländische Komponisten ein, die im eigenen Vaterlande bisher nur verhältnismäßig bescheidene Anerkennung, am Isarstrande aber reiche Uraufführungslorbeeren ernten durften. Unbekümmert um die immerhin nicht von der Hand zu weisende Frage, ob im umgekehrten Falle gleiche Großzügigkeit an den Tag gelegt worden wäre, zog man den Begriff der Gemeinschaft so weit wie nur irgend möglich und wollte keine Bindung außer der verwandter geistiger Einstellung im Dienste der gemeinsamen Idee gelten lassen.

Ähnlich wie bei früheren Festwochen Chor- und Kammermusik, die beiden speziellen Versuchsgebiete der Neuen Musik, so hatte man diesmal die Oper in den Brennpunkt der Diskussion gestellt. „Opernkrise" ist ja bekanntlich eines der meistzitierten Schlagworte unserer Gegenwart geworden. Gerade in den Kreisen der Neuen Musik hat man dies Problem als besonders vordringlich befunden. Reger Erwartung mußte daher alles begegnen, was in Praxis zu diesem vielumstrittenen Kapitel geäußert werden konnte. Würden die Taten auf diesem Felde, nachdem der Worte genug gewechselt sind, die Hoffnung kräftigen können, es werde aus der Richtung des Neuerertums ein frischer Wind in die angeblich erschlafften Segel des Opernschiffleins fahren? Ach, daß er doch wirklich, wenn auch noch so ungestüm, geblasen hätte! Allein, es wollte uns bedünken, er habe sich mit einem gelinden Säuseln begnügt!

Die neue Richtung liebt es, ihr Schaffen mit theoretischen Fundamenten zu unterkellern. Eine stark programmatisch gerichtete Musikschriftstellerei leistet dazu bereitwillig Handlangerdienste. In dem Maße, wie der Glaube an die Metaphysis des schöpferischen Vorgangs geschwunden ist, strebt man einer rationalen Geisteshaltung zu, die, um die etwas nebulose Situation der Neuen Musik zu klären und zu erklären, sich auf der Jagd nach dienlichen Vergleichen und rechtfertigenden Vorbildern befindet. Man hat klar erkannt, daß wir in einer Zeit des Übergangs leben. Folglich muß uns auch die Musik ähnlich gearteter Epochen etwas zu sagen haben. Deshalb blättert man die Foliobände der Musikgeschichte entschlossen zurück und findet, wenn wir den Ausführungen im offiziellen Programmheft Folge leisten wollen, „eine Zielgemeinschaft des musikalischen Theaters der Frühbarocke mit unserer Zeit" heraus.

Eine solche zu erweisen, waren Cavalieri und Monteverdi der Vortragsfolge eingegliedert worden. Altes Kunst- und Kulturgut, um das sich sonst gewöhnlich nur die gelehrte Forschung bemüht zeigt, konnte auf diese Weise wieder einmal in seiner lebendigen Wirkung erprobt werden. Allerdings offenbart Cavalieris „Rappresentazione di anima e di corpo", zumal in der stark verkürzenden Fassung, die der Aufführung zugrunde lag, kaum mehr wesentliche Spuren eines Ringens zwischen zwei Ausdrucksstilen, und sieht man von dem nachwirkenden Einfluß der Kirchentonarten ab, so hat sich der Kampf fast ebenso wie in Monteverdis „Ballo dell' ingrate" bereits zugunsten der neuen monodischen Kunst entschieden. Durch die bestimmend in den Vordergrund rückende tänzerische Deutung durch Angehörige der Münchener Günther-Schule wurden die Aufführungen unter Verzicht auf absolute Stilrein-

heit in die Sphäre moderner Bewegungsästhetik abgedrängt.

Allein Italien führte nicht allein diese beiden alten Meister, deren umgestaltendes Vermögen längst feststeht, sondern mit G. Francesco Malipiero auch einen Neutöner ins Treffen, der der Oper eine Durchgangsbresche zu neuen Ausdrucksprovinzen zu schlagen trachtet. Sein „Torneo notturno" („Komödie des Todes" nennt sich das Werk in der deutschen Übertragung durch Hans F. Redlich) stellt sich zum mindesten als stilgeschichtlich interessanter Fall dar, an dessen ernstem Wollen kein Zweifel besteht. Die sieben kleinen, durch instrumentale Zwischenspiele gebundenen und mit einem Trauermarsch epilogartig bekrönten Szenen bekunden deutlich die Neigung unserer Tage zum Abstrakten. Handelt es sich doch, worauf allerdings erst ein Führer aufmerksam machen muß, um den Kampf zweier „Polaritäten", deren Gegensätzlichkeit in dem „Hoffnungslosen" und in dem „Sorglosen" — Namen schweigen in dieser Ballade — verkörpert wird. Letzterer, Sinnbild hemmungslos vitalen Triebs, stimmt mit obstinater Beharrlichkeit das „Lied von der fliehenden Zeit" an, dessen magischer Anziehungskraft alle verfallen, an denen ungestillter Lebenshunger zehrt. Wer sich aber mit dem „Sorglosen" einläßt, geht auch an ihm zugrunde. Dem „Hoffnungslosen" hat er Glück und Liebe geraubt; nun brütet dieser Rache. Was bei der larmoyanten und reflektierenden Grundhaltung des philosophischen Jünglings kaum zu erwarten, tritt schließlich doch ein: der Doktrinär erschlägt seinen Rivalen. Damit hat jedoch der Hoffnungslose seine „Polarität" und gewissermaßen sich selber aufgehoben. Man erkennt aus dieser notwendigen Inhaltswiedergabe: dies mit romantischer und Schopenhauer'scher Philosophie übermäßig bepackte Buch hängt deutlich nach der Seite des Intellektuellen über. Es erschöpft sich in trockener Allegorie. Ungleich fesselnder als das mißratene Libretto, das einige bedeutende Gedankengänge mit ungeschickten Fingern zurechtzuzupfen versucht, gibt sich die Musik. Malipiero hat es auf das nach seiner Ansicht störende Rezitativ abgesehen, verfällt jedoch bei dessen Ausrottung in allzuschematischen Szenenbau. Dem ariosen Hauptstück eines Bildes folgt im Orchester eine lebhafte, meist kontrapunktische Bewegung, zu der auf der Bühne in pantomimischer Deutung die Handlung weitergetrieben wird. Dieses Muster, Meditation-Aktion, wird in allen sieben Szenen sichtbar. Im musikalischen Ausdruck knüpft Malipiero mit Geschmack und Kultur an die heimische Tradition, vor allem an Palestrina, an, zeigt sich daneben aber auch Debussy und der neueren deutschen Musik verpflichtet. Die atonale Richtung wird ihn, trotz einiger anstreifender Falterflüge in den Blütengarten des Polytonalen, kaum für ihre Belange in Anspruch nehmen dürfen.

Ebenso wenig wie der Italiener Malipiero, hat auch der Mähre Alois Haba mit seiner Vierteltonoper „Die Mutter", einer weiteren Uraufführung der Festwoche, irgendwelchen für die Zukunft der Oper verheißungsvollen neuen Ausdrucksstil finden können. Inhaltlich sind diese zehn, in filmischer Lockerheit aneinander gefügten Szenen mit einem starken Tropfen sozialen Öls gesalbt: ein proletarisches Mutterschicksal rollt in breitem epischem Berichte dahin. Der Nachdruck wird dabei nicht auf dramatische Zuspitzung, sondern auf die Schilderung des Zuständlichen gelegt, was bei Habas leidenschaftlichem Interesse für das Folkloristische nicht verwundern kann. Die neuen Tonstufen, die, in je kleinere Teile man sie zerlegt, immer mehr aus dem Bereich des musikalischen in jenen des physikalischen Experiments hinüberrücken, werden vor allem im chromatischen Ablauf hörbar und treten im Orchesterklang weit deutlicher hervor denn bei den Singstimmen (die bislang mit unfreiwilligen „Viertelstönen" nicht gekargt haben!). Bei größeren Intervallen muß das an die neue Skala nicht gewöhnte Laienohr öfters den Eindruck klanglicher Trübung oder Verwischung erhalten. Vielleicht gewinnt das Viertelstonsystem für gewisse Einzelheiten des musikalischen Ausdrucks, Klangsublimierungen, Atomisierung kleinster Stimmungseinheiten, eine gewisse praktische Bedeutung. Zum absoluten Stilprinzip wird es sich kaum erheben lassen, zumal sein expressives Vermögen begrenzt ist, denn die Vierteltöne eignen sich im allgemeinen nur zur Wiedergabe elegischer, düsterer, nachtseitiger Stimmungen, versagen jedoch vor den entgegengesetzten Aufgaben des Hellen, Lichten oder freudig Erregten. Im übrigen huldigt „die Mutter" mit Hartnäckigkeit einem völlig unthematischen Stile, der keinerlei Wiederholung oder Umbildung des Einfalls duldet. Tonmosaik lagert sich so neben Tonmosaik. Es wird daher unserem deutschen Musikempfinden, dem thematisches Denken und Gestalten als Wiederspiegelung eines metaphysisch begründeten Formgesetzes in Fleisch und Blut übergegangen sind, auf die Dauer schwer, sich mit dieser Art lediglich reihender Musikübung zu befreunden.

Zwei Schöpfungen, denen man für zukünftige Entwicklungen entscheidende Bedeutung zugemessen hat, Honeggers „Antigone" und Strawinskys „Oedipus rex", konnten, obwohl sie ihre letzte Bewährung auf der Bühne erweisen müßten, leider nur als Konzertaufführungen geboten werden. In beiden Fällen wird die Fabel der antiken Dramen erbarmungslos bis auf's nackt Handlungsmäßige ausgezogen und die großartige Architektur des Sophokles von dem Textbearbeiter

Jean Cocteau bis auf die Feuermauern ausgebrannt. Dies Gerippe dient dann den Komponisten zum überaus subjektiven Ausdruck ihres Erlebnisses der Antike, das indeß bei Honegger viel unmittelbarer wirkt als bei Strawinsky. Der Vergleich ist lohnend, denn er scheidet echte Kunst vom Kunstgewerblichen. Strawinsky ist unter allen Umständen, schon in der Mischung seiner stilistischen Ausdrucksmittel, raffinierter, aber bezeichnend bleibt doch für seine rein artistische Einstellung, daß er dies griechische Drama in lateinischer Fassung mittelalterlich archaisierender Färbung komponiert hat. Wieviel echte Glut, welch ein leidenschaftliches Zucken aufs tiefste erregter Sinne und Nerven dagegen bei Honegger! Welch großartige Motivik, die stets aufs Wesentliche zielt! Welcher hinreißende Fluß im Ganzen, dessen sprechende Plastik mit wuchtigen, echt dramatischen Meißelschlägen geformt wird! Hier glüht und lodert die Flamme wahrer Inspiration unheimlich grell und hoch in die Nacht eines furchtbar tragischen Geschehens, während Strawinskys artistische Feuerwerkkünste mit ihrem Aufsprühen sofort wieder ins Dunkel versinken.

Beiden Werken ist die Mischung zwischen Opern- und Oratorienstil gemeinsam. Dem Oratorium hat sich eine besondere Vorliebe der neuen Musik zugewandt. Wir erlebten auch auf diesem Gebiete eine Uraufführung: Furchtlosigkeit und Wohlwollen", ein Oratorium für Soli, Chor und Orchester von Werner Egk. Hindemiths „Lehrstück" mag sich der Patenschaft bei diesem Werke rühmen. Der textliche Vorwurf, ebenfalls von Egk im Tone sachlicher Berichterstattung gestaltet, verrät den Hang zur Lehrhaftigkeit: der Bauer Gamani wird ungerechter Weise einer Reihe von Verbrechen bezichtigt und von seinen Beschuldigern vor des Königs Gericht entboten. Der Herrscher verurteilt ihn zum Tode. Da jedoch Gamani, wie zuvor bereits gegen seine Widersacher, auch „Furchtlosigkeit und Wohlwollen" gegen die Elefanten übt, die ihn zerstampfen sollen, stellt sich durch das Stutzen der Tiere die Unschuld des Beklagten heraus, und der Hörer wird im Schlußchore aufgefordert, sich ähnlicher Lebenshaltung wie der Held zu befleißigen. Wir sind heute bescheiden geworden: statt der befeuernden Gluten ethischen Wollens eine frostig vorgetragene Moral der Zweckmäßigkeit! Die Anlage des Ganzen mit seinen formelhaften Wiederholungen weist auf eine thematisch gebundene Kompositionstechnik hin. Jede Szene besitzt ihr eigenes, mitunter recht schlagkräftiges motivisches Material, ihr rhythmisches Stigma. Motorischer Ablauf über obstinat sich wiederholenden Orchestermotiven ruft bisweilen den Eindruck der Einförmigkeit, bewußt erstrebter Seelenlosigkeit hervor. Dagegen sind die in rezitativischem Stil gehaltenen Auslassungen des Helden Gamani von jener schwächlich larmoyanten, weinerlich schulmeisterlichen Art, die auch den „Hoffnungslosen" in Malipieros „Komödie des Todes" zur dozierenden Trauerweide degradiert. Die Stärke des Werkes, das man jedenfalls als Talentprobe gelten lassen muß, gründet in den Chören, die Männer- und Frauenstimmen zum Teil in prächtig kontrastreicher Führung gegeneinander abzusetzen wissen, sowie in der eindringlichen musikalischen Schilderung der Elefantenszene. — Wie wenig innere Fühlung neue Komponisten zu den von ihnen erwählten Stoffgebieten besitzen, machte am schlagendsten die „Missa brevis" von Richard Zoellner offenbar. Ein wirklich innerlich ergriffener Komponist — und das ist doch wohl die grundlegende Voraussetzung für eine Messekomposition, die für den praktischen Gebrauch gedacht ist — hätte sich an dem sakrosankten Messetext, dem Erbgut von Jahrhunderten, nicht in so pietätloser Weise vergreifen können, wie dies mit Zoellners liturgischen Vergewaltigungen geschieht! So bleibt das Ganze in seiner subjektivistischen Färbung, die bei diesem Stoffe wenig angebracht ist, eine im Zeitalter der „Zweckmäßigkeit" doppelt befremdende zwecklose Spielerei. — Die „Lyrische Kantate" von Conrad Beck wählt die „Sonette an Orpheus" von Rainer Maria Rilke zum textlichen Vorwurf. Ein gewagtes Unterfangen, denn diese Dichtungen in ihrer sublimierten Geistigkeit kommen einer musikalischen Ausdeutung nur wenig entgegen. Beck bemüht sich zwar um expressive Musik, bleibt indes weit hinter dem dichterischen Vorwurf zurück. Alle Teile der Kantate, neun Adagios, verharren in der gleichen rhythmischen Unbewegtheit; nirgends kommt ein eigentlicher musikalischer Ablauf zustande. Das Tristanchroma, Schreker und Schönberg können als die Welten gelten, an die Beck sich anlehnt, ohne vorläufig auf eigenen Füßen stehen zu können. — Die „Entrata für Orgel, Doppelorchester und zwei Trompetenchöre" von Carl Orff, der eine Virginalkomposition von William Byrd zugrunde liegt, ist ein wirkungsvolles und gekonntes Stück, das freilich, als eine Art rhythmischer und klanglicher Studie, über die persönliche Talentsubstanz des Komponisten nicht allzuviel auszusagen vermag. Die in diesem Stücke geübte Technik obstinater Motivwiederholung, ein Charakteristikum des Byrdschen Stils, hat im übrigen auch schulemachend in Egks vorgenanntem Oratorium gewirkt. — Außer diesen Uraufführungen bekam man noch bereits bekannte Werke von Hindemith, Kaminski und Hugo Herrmann zu hören, wogegen Ernst Křeneks „Die Nachtigall" wegen Erkrankung der Sängerin ausfallen mußte.

Bemerkenswert noch, daß sich an der Festwoche diesmal das ganze offizielle München, vor allem auch Staatstheater und Staatsorchester, beteiligt

haben. Wertvolle Unterſtützung lieh ferner der Rundfunk, der Rundfunkchor und Orcheſter zur Verfügung ſtellte, ſowie der Münchener Volkschor. Den entſcheidenden organiſatoriſchen Impuls empfing die Veranſtaltung von der unermüdlichen Arbeitskraft Fritz Büchtgers, den künſtleriſchen mit Hermann Scherchen, dem ſchlagenden Herzen der Feſtwoche, ohne deſſen leidenſchaftlicher Hingabe die Bewältigung der auf den erſten Blick ſchier unlösbar ſcheinenden Aufgaben unmöglich geweſen wäre. Tagsüber von Probe zu Probe eilend, am Abend mit unverwüſtlicher Friſche am Pulte: das war Hermann Scherchen in dieſen Tagen. Außer ihm machten ſich von Dirigenten Karl Elmendorff und Eduard Zengerle, die Pianiſten Udo Dammert und Franz Dorfmüller, von Streichſoliſten Eliſabeth Biſchoff, Anton Huber, Valentin Härtl, Hans Hörner, Rolf van Leyden und Joſef Köhler, von Sängern Tini Debuſer, Mia Neuſitzer-Thoeniſſen, Ida Hart zur Nieden, Clara Maria Elshorſt, Rita Weiſe, Max Meili, Karl Salomon, Berthold Sterneck, Julius Patzak und Heinrich Rehkemper beſonders verdient. Zuletzt ſoll auch noch der ſelbſtloſen Arbeit des Vorſtudiums, das in den Händen von Karl Ancerl, Rudolf Moralt und Gerhard Broſig lag, mit beſonderer Anerkennung gedacht werden.

## VII. BAYERISCHE TONKÜNSTLERWOCHE IN MÜNCHEN.

28. Mai bis 3. Juni 1931.

Von Dr. Wilhelm Zentner-München.

Ungeachtet der Ungunſt der Zeit iſt es dem unerſchrockenen Mühen des Münchener Tonkünſtlervereins und der ganz perſönlichen Initiative von Hermann W. von Waltershauſen gelungen, auch in dieſem kriſenreichen Jahre die Bayeriſche Tonkünſtlerwoche zur Durchführung zu bringen. Gewiſſe Opfer waren dabei in den Zeiten des vielberufenen Abbaus und der Einſparungen freilich nicht völlig zu vermeiden: ſtatt der ehemaligen ſieben Abende mußte man ſich diesmal mit nur vier begnügen. Dieſe Zuſammenlegung brachte es mit ſich, daß die Vortragsfolgen, da man mit wegbahnender Gelegenheit für die junge Generation ebenſo wenig kargen wollte wie mit der gleichermaßen berechtigten Befeſtigung des Anſehens bereits repräſentativer Münchener Komponiſten, zum Teil etwas lang und bunt gerieten. Zwei Grundlinien traten dabei klar zutage, die romantiſche und die religiöſe.

Die erſtere findet ſich vor allem im Schaffen des nunmehr ſechzigjährigen, auf die ſtolze Fülle eines charaktervollen Lebenswerkes zurückblickenden Auguſt Reuß, dem ein ganzer unter der Geſamtleitung von Walterhauſens Freundeshand ſtehender Abend gewidmet war. Reuß iſt dem Geſetz, nach dem er angetreten, mit konzeſſionsloſer Überzeugungstreue verbunden geblieben, er hat niemals auf den Altären des Modegeſchmacks geopfert. Dabei mußte er nicht ſelten auf Pfaden wandern, die abſeits der großen Heerſtraßen lagen und nach ganz anderen Richtungen zielten als die nach bequemen Umſchlagsſtellen verlangende, marktbefliſſene Zeitkunſt. Aber ein Künſtler von echtem Schlage durfte ſich nicht ſelber untreu werden. Reuß hat aus dem romantiſchen Schlag ſeines Muſikerherzens nie ein Hehl gemacht, weil er wohl wußte, daß das Undefinierbare des ſchöpferiſchen Einfalls keineswegs von ſo oberflächlichen Begriffen wie „zeitgemäß" oder „unzeitgemäß" abhängig iſt. Und einfallsgeſegnet ſind in der Tat jene Schöpfungen, die am Reuß-Abend erklangen, die ſtimmungs- und empfindungsreiche „Serenade für Violine und kleines Orcheſter, op. 41" das blühende Leben des „Sommeridylls", op. 39 und die „Suite aus der romantiſchen Ballettpantomime Glasbläſer und Dogereſſa, op. 46". In der Suite wie im Idyll verwendet Reuß mit Glück alte Tanzmelodien, ein Zug romantiſcher Neigung zu altem Volksgut, der auch in der „Schwäbiſchen Muſik" von Gottfried Rüdinger wiederkehrt. Alte alemanniſche Volksweiſen werden in den vier Sätzen der Suite keineswegs Gegenſtand einer koketten artiſtiſchen Verniedlichung, ſondern unter kluger Auswertung ihrer fortwirkenden, urgeſunden Kraft zu neuem und geſteigertem Leben erweckt. Rüdinger hat hier in einem ſeiner ſchönſten und echteſten Werke ein meiſterliches Beiſpiel gegeben, wie altes muſikaliſches Volksgut ohne Gewaltſamkeit (wie unauffällig gelingt etwa in der Doppelfuge der Burlesca der Übergang aus der Volks- in die Kunſtmuſik!) mit den Mitteln moderner Satzweiſe zu vereinen iſt! — Vorbehaltlos der romantiſchen Sphäre gehörte ferner noch die Orcheſterballade „Erlkönigs Reich" von Richard Mors an, deren Uraufführung mit einem klangfreudigen, gut inſtrumentierten und wirkungsvollen Stück bekannt machte, deſſen rhythmiſche und melodiſche Prägungen allerdings in unzuverkennender Weiſe von den Vorbildern Schubert und Löwe beſtimmt werden.

Entſcheidend in den Vordergrund trat, wie bereits angedeutet, diesmal die religiöſe Muſik. Auf dieſem Gebiete iſt ja ein Wiederanknüpfen an die Kunſt des Mittelalters, die heutzutage ſo regem theoretiſchem wie praktiſchem Intereſſe begegnet, faſt eine Art Naturnotwendigkeit. Schon die Uraufführung des „Lobgeſanges des heiligen Franziskus" für Männerchor und Orgel von Otto Ed. Cruſius ſuchte engſten Anſchluß an den gregorianiſchen Choral. Subjektiviſtiſcher Gefühlsausdruck wird dadurch bewußt in den Hintergrund verwieſen, er äußert ſich höchſtens andeutungsweiſe in der ſehr fein gezogenen Umrandung des Chorſatzes

durch die Orgel. Auf weite Strecken bewegt sich die Schöpfung in einer Unisono-Melodik, um sich nur an einigen entscheidenden Stellen und zur Schlußsteigerung in polyphone Stimmführung zu verbreitern. Gefällt sich das Chorwerk als typische Bildungsmusik in einer gewissen kühlen Distanzierung vom Hörer, so eignet den „Vier geistlichen Gesängen" (nach sehr einfühlsam gewählten Texten von Claudius, Hermann, Opitz und Rosenroth) für gemischten Chor von Adolf Pfanner eine unmittelbar mitreißende, in die Tiefen religiöser Intuition niederzwingende Kraft. Auch Pfanner hat sich am Vorbilde der alten polyphonen Kunst für seine a cappella-Gesänge geschult, aber seine Musik wächst hoch über die begrenzten Reviere hirnlich-bildungsmäßig erarbeiteter Imitation hinaus und erstarkt zu wundervollem Eigenausdruck. — Ein solcher klingt uns aus dem Zyklus „Maria" für gemischten Chor, Soli und Kammerorchester von Otto Jochum nur stellenweise entgegen und nimmt uns in der vierten Hymne völlig gefangen. Anderes bleibt bei aller Sauberkeit der Arbeit noch einigermaßen unentschieden und konventionell im Ausdruck, ein Eindruck, der sich auch bei der Uraufführung der „Motette über den 10. Psalm" von Hans Lang, die in einer schönen Doppelfuge ihren Höhepunkt erreicht, wiederholen sollte. Sehr bedeutend war dagegen der Eindruck der herrlichen „Hymnen an das Licht", op. 82 von Joseph Haas.

Auf dem Gebiete der Kammermusik ist August Scharrer mit seinem Streichquartett c-moll op. 57 ein Stück sehr gut gesetzter, klanglich wohl abgetönter, in der Erfindung allerdings nicht sehr überzeugender Gebrauchsmusik gelungen. In diese Kategorie gehört wohl auch die Bläsersuite von Hans Sachsse, ein hübsches, den Klangcharakter der einzelnen Instrumente (Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott und Horn) sehr geschickt differenzierendes, in der Form recht prägnantes und ungeschwätziges Werkchen. Noch intensiver vermochte freilich die Uraufführung des Streichtrios in Suitenform von Fr. Josue Rauch O.F.M. zu fesseln. Die alten Formen von Allemande, Courante, Sarabande, Gavotte, Aria und Gigue erfahren hier eine von kühnem harmonischem Denken erfüllte Neudeutung. Einige Härten und Herbheiten in der ausgesprochen linearen Führung der Stimmen scheuen stellenweise vor momentaner Kakophonie keineswegs zurück, sind jedoch aus der Folgerichtigkeit des thematischen und harmonischen Denkens zu erklären. — Das ausdrucksstiefe III. Streichquartett von Gustav Geierhaas erwies sich auch in München nach seiner erfolgreichen Uraufführung in Bremen als überaus wertvolle Bereicherung der einschlägigen Literatur.

Von der gebotenen Lyrik waren die „Fünf Gesänge" von Karl Schäfer, denen in Gedichten von Ernst Krauß überaus bescheidene poetische Vorwürfe zugrunde liegen, der Gefahr eines impressionistischen Zerflatterns trotz einzelner feiner und warmer Stimmungsmomente leider nicht entrückt. Viel entschiedener in ihrer Haltung treten die vier Galsworthyvertonungen auf, deren düsteren Grundcharakter Fritz Valentin unter dem Titel „Nacht des Lebens" zusammengefaßt hat. Auch hier, wo sich die Singstimme zumeist in rezitativischer Führung zwischen der eigenartig gewählten Klangwelt von Flöte, Oboe, Saxophon und Baßklarinette bewegt, wäre ein Zerfließen in ungeformte Stimmungshaftigkeit bedrohlich nahe gewesen. Valentin erweist sich indes, trotz des leidenschaftlich subjektiven Ausdrucks, mit dem er zu packen weiß, als strenger Sichter und Verarbeiter seines thematischen Materials, das er mit beinahe fanatischer Konsequenz entwickelt und dessen rein musikalischem Ablauf sich zu fügen er auch den Empfindungsgehalt zwingt.

Orchesterwerke waren mit dem zwanglos fließenden, von meisterlichem Können zeugenden „Vorspiel zu einer heiteren Oper" von Theodor Huber-Andernach und der Uraufführung des Violin-Konzerts op. 10 von Karl Höller vertreten. Höller umrahmt einen längeren, sehr empfindungstiefen langsamen Mittelsatz mit zwei weitaus prägnanteren, stilistisch einheitlicheren raschen Ecksätzen, die beide echte Musizierfreudigkeit verraten. Sehr eindrucksvoll in seiner unvergrübelten, frischen Art ist der erste geraten; leidenschaftlicher und mehr in die Tiefe dringend gibt sich der Schlußsatz: hier kündet sich eine Begabung von außerordentlichen Graden an.

Ermöglicht wurde die Festwoche, deren Ausbeute diesmal erfreulich groß und mit Nebensächlichem kaum belastet war, durch das selbstlose Mitwirken bedeutender Münchener Gesangs- und Instrumentalsolisten, durch den Münchener Liederkranz unter Ludwig Schießl und den Domchor unter Berberich sowie vor allem durch das klangschön und temperamentvoll musizierende Rundfunkorchester, das Hans A. Winter prachtvoll in der Hand hatte.

## PRAGER MUSIKWOCHE.

30. Mai bis 7. Juni 1931.

Man hat dieser Musikwoche mit wohlerwogener Absicht nicht den Titel eines internationalen Musikfestes gegeben. Denn sie war allem Anschein nach von Haus aus nur als Propagandaangelegenheit für die tschechische Tonkunst gedacht. Höflichkeitshalber hat man auch das Prager Deutsche Theater zur Teilnahme daran eingeladen. Vielleicht auch mehr aus Ge-

schäftsgründen, weil einer rein tschechischen Musikfestwoche viele Kreise fern geblieben wären. Das Prager Deutsche Theater hat seine Aufgabe, bei dieser Gelegenheit die deutsche Tonkunst in der Tschechoslowakei entsprechend zu repräsentieren, nur sehr unvollkommen erfüllt. Und nur im reproduktiven Kunstsinne. Und doch wäre Gelegenheit und Möglichkeit gewesen, auch die schöpferische deutsche Tonkunst in der Tschechoslowakei zur Geltung zu bringen. Sowohl auf dem Gebiete der Oper als noch mehr auf dem der Konzertkunst, wenn die maßgebenden deutschen Musikpersönlichkeiten Prags sich hätten dazu entschließen und aufraffen können, auch ein außerordentliches philharmonisches Konzert im Rahmen dieser Musikwoche unterzubringen. So begnügte sich unser deutsches Theater mit einer angeblichen Festaufführung des „Fidelio" von Beethoven, einer ohnedies im Spielplan seit langem vorgesehenen Neueinstudierung der „Entführung" von Mozart und einer Reprise der vor Monaten bereits zur Erstaufführung gelangten Kurzopern „Spiel oder Ernst?" von Reznicek und „Lord Spleen" von Lothar. Dabei ist leider sogar festzustellen, daß weder diese noch jene Werke die Prager deutsche Oper im günstigsten Lichte zeigten, daß weder hier noch dort, — von einigen guten Einzelleistungen abgesehen, — Vorstellungen geboten wurden, die einen wirklich repräsentativen Charakter hatten. Wie ganz anders hatten da die Tschechen diese Musikwoche für ihre Tonkunst ausgenützt und sie in Wahrheit zu einer großzügigen Propaganda ausgestaltet. In drei Theatern ließen sie ihre Opernproduktion von den ersten Anfängen an bis zur Gegenwart Revue passieren. Smetana, Dvořák, Fibich, Foerster, Novak, Janaček („Aus einem Totenhaus") und Jeremias („Die Brüder Karamasoff") kamen mit ihren bedeutendsten Opernschöpfungen zu Gehör. Als besondere Delikatesse hatte die Opernabteilung des Tschechischen Staatskonservatoriums eine interessante Aufführung der alten tschechischen Opern „Romeo und Julia" von Georg Benda und „Montezuma" von J. Myslivecek veranstaltet. Auch konzertmäßig hatten die Tschechen ganze Arbeit geleistet und eine gründliche Übersicht über ihre Konzertliteratur ermöglicht. Alle Gebiete der Konzertkunst wurden hierbei berücksichtigt: die sinfonische Musik, die Kammermusik und die Chorgesangskunst. Vergangenheit und jüngste Gegenwart kamen dabei in gleicher Weise zur Geltung. Neue besondere oder Aufsehen erregende Werke kamen aber nicht zum Vorschein. Die Mehrzahl der aufgeführten Kompositionen gehörte sogar der konservativen Musikrichtung an. Nicht einmal das im Rahmen dieser Musikwoche abgehaltene Viertelton-Konzert brachte neue künstlerische Ergebnisse der gerade auf diesem Musikgebiete führenden tschechischen Musiker. Erfreulich vom internationalen Musikstandpunkte aus war eine aus Anlaß der Musikwoche in Szene gesetzte Mozart-Huldigung: Ein offizieller Besuch der Villa „Bertramka" bei Prag, wo Mozart bekanntlich anläßlich seiner Prager „Don Juan"-Première wohnte, der durch einen Festvortrag und durch Musikvorträge die entsprechende Weihe erhielt. Die reproduktive tschechische Tonkunst hatte bei den zahlreichen Veranstaltungen reichlich Gelegenheit, die besondere Aufmerksamkeit auf sich zu lenken. Waren doch die besten tschechischen Tonkünstlervereinigungen und Kunstinstitute tätig: Das Tschechische Staats- und Nationaltheater, die ausgezeichnete Tschechische Philharmonie, das Tschechische Staatskonservatorium, der tschechische Gesangverein „Hlahol", die Sängervereinigung der Prager tschechischen Lehrer, das Prager Streichquartett, das Prager Bläserquintett und zahlreiche auserlesene Solisten. Die Teilnahme der Öffentlichkeit, sowohl der Prager als auch der auswärtigen, an den künstlerischen Ereignissen der Musikwoche war nur sehr gering.

E. J.

## KLEINES DEUTSCHES REGER-FEST ZU TÜBINGEN

6. und 7. Juni 1931

Wie jeder überragenden geistigen Leistung war auch Max Regers Kunst das Schicksal beschieden, sich nur ganz allmählich durchzusetzen und den ihr gebührenden Platz im deutschen Musikleben zu finden. Vieler uneigennütziger Opferarbeit von Freundesseite bedurfte es, um dem Meister beim großen Publikum den Wiederhall zu verschaffen, den er bei der Riesenarbeit seines künstlerischen Lebenswerkes erwarten durfte. Daß es auch heute noch solcher Arbeit bedarf, trotzdem Reger längst als anerkannte Autorität gilt, zeigte wieder so recht das „Kleine Deutsche Regerfest" in Tübingen, das neben Bekanntem eine Reihe unbekannterer Werke Regers zur Aufführung brachte und in erster Linie den Kammermusik-Komponisten und großen deutschen Orgelmeister zu Worte kommen ließ, nachdem gerade noch das letztjährige Regerfest in Heidelberg den Orchesterkomponisten und den Schöpfer des 100. Psalms in den Vordergrund gerückt hatte. Man ist immer wieder überrascht über die Fülle der Formen und Stile, die Reger zu beherrschen weiß, über seine überreichen musikalischen Ausdrucksmöglichkeiten und seine fast

unerschöpflichen neuen Klangkombinationen. Aus übervollem Herzen heraus ist hier in hartem Ringen um das höchste Kunstideal ein künstlerisches Lebenswerk erwachsen, das zum Eigenartigsten und Bedeutendsten der neueren deutschen Musikgeschichte gehört und bis zur vollen Erfassung aller stilistischen und formalen Eigenheiten, aller seelischen Werte, noch viele Generationen beschäftigen wird. Denn wie kaum für ein anderes Lebenswerk unserer großen deutschen Meister gilt für Reger das Wort, daß Kunst nicht nur genossen, sondern erarbeitet werden will. — Das Tübinger Reger-Fest war von der Max Reger-Gesellschaft (Sitz Leipzig) und dem Musik-Institut der Universität Tübingen veranstaltet. Durch den Leiter und Organisator des Festes, Prof. Dr. Karl Hasse, sowie durch die Mitwirkung Prof. Henri Marteaus und Friedrich Högners war die Durchführung und künstlerische Gestaltung der Konzerte im Geiste der unmittelbaren Reger-Tradition in geradezu einzigartiger Weise gegeben. Prof. Hasse darf als früherer Schüler Regers, Reger-Biograph und bedeutender Komponist der Gegenwart als berufenster Interpret der Kunst seines Lehrers und Freundes gelten, Prof. Marteau ist es gewesen, der 1910 in Dortmund das erste Regerfest veranstaltete und persönlich die größten Verdienste um Regers Kunstwerk hat, und schließlich darf auch Friedrich Högner als Schüler Karl Straubes dem Reger-Kreis zugezählt werden. Nicht zuletzt durch seine überragende Gestaltung Reger'scher Orgelmusik auf dem Tübinger Regerfest hat er sich als Organist ersten Ranges und Virtuose großen Stils erwiesen. Von den Mitwirkenden seien weiter Paula Stebel (Klavier) und Anita Oberländer (Gesang) genannt, die sich gleichfalls in feinfühlendster Weise dem Rahmen des Festes mit ihrem großen Können einfügten.

Das Fest gliederte sich in einen Sonaten-Abend, ein Morgen-Konzert und ein Orgel-Konzert. In dem Sonaten-Abend gelangten die beiden Sonaten für Violine und Klavier op. 72 C-dur und op. 84 Fis-moll, sowie die Sonate für Violine op. 91 Nr. 2 D-dur zur Aufführung. Prof. Marteaus und Prof. Hasses Spiel wurden hier zur wahren Offenbarung aller seelischen Tiefen und Höhen in Regers Kunst. Zwischen diesen beiden bekannteren monumentalen Werken wirkte die selten zu Gehör gebrachte (Marteau gewidmete) kleine Solo-Sonate wie eine Entspannung, ein Werk von göttlicher Heiterkeit und Unbeschwertheit, dabei doch im Larghetto feinste Seelenstimmungen zum Ausdruck bringend. Das Morgen-Konzert brachte drei Chorgesänge („Der Mensch lebt und besteht" aus op. 138, „Im Himmelreich ein Haus steht" aus op. 111b, und „Frühlingsblick" op. 39 Nr. 3), die vom Kammerchor des Musik-Instituts unter Leitung von Prof. Hasse gesungen wurden, die Violin-Sonate op. 41 A-dur, fünf Lieder aus op. 75, 79, 97 und 98, und die Mozartvariationen für zwei Klaviere op. 132a. Der Zweck des Konzertes, die Vielseitigkeit Regers herauszustellen, wurde sowohl durch das Programm wie durch dessen Ausführung voll und ganz erreicht. Als ein wertvolles Ergebnis zeigte sich die Vollwertigkeit der besonders in den Mittelsätzen ganz genialen frühen Violinsonate. Zum besonderen Höhepunkt gestaltete sich das Spiel Professor Hasses und Paula Stebels in den Mozart-Variationen. — Das Orgelkonzert versammelte die Festteilnehmer im Festsaal der Neuen Aula der Universität Tübingen und ließ auf der neuen (nach Angaben von Prof. Hasse durch die Firma Weigle in Echterdingen erbauten) Orgel, die in erster Linie die Errungenschaften der „Barock"-Orgelbewegung auswertet, zum ersten Male an dieser Stelle Regersche Musik, und zwar mit überraschender Eignung des neugewonnenen, prachtvollen Klanges, zur umfassenden Geltung kommen. Das große Programm, das hierbei Friedrich Högner allein zu bestreiten hatte, fesselte von Anfang bis zum Schluß: Sonate op. 33 Fis-moll, drei Choralvorspiele aus op. 67, Präludium und Fuge op. 65 Nr. 7 und 8, zwei Orgelstücke aus op. 65 und die Phantasie über den Choral „Halleluja, Gott zu loben" op. 52 Nr. 3. Wollte man besonders bemerkenswerte Einzelheiten hervorheben, so wäre nach den Eindrücken des Referenten an erster Stelle die schlechthin geniale Fuge op. 65 Nr. 8 zu nennen, die sowohl als Werk wie in der Högnerschen Interpretation ihresgleichen suchen kann; dasselbe kann auch von dem „Pastorale" op. 65 Nr. 3 gelten und nicht zuletzt von der, diesmal sowohl das Orgelkonzert wie das ganze Regerfest krönenden Schlußfuge der Choral-Phantasie.

Das an Gemütswerten wie formalem Können gleichermaßen reiche Regersche Kunstwerk erstand somit auf dem Tübinger Reger-Fest in ganz besonderer und eigenartiger Weise. Daß es Prof. Hasse gelungen ist, in der heutigen schweren Zeit trotz der wirtschaftlichen Notlage gerade der kulturinteressierten Kreise in Deutschland ein solches Fest auch mit äußerlich großen und schönen Erfolgen ohne jede Inanspruchnahme irgendwelcher Subventionen zur Durchführung zu bringen, zeigt erneut deutlich, daß es nur auf verantwortungsbewußte und zielbewußte Führung ankommt, um dem deutschen Idealismus im Kunstleben der Gegenwart wieder zum Siege über amerikanisierten und zivilisatorisch angehauchten Kunstbetrieb zu verhelfen.

## ELISABETH-FEIER AUF DER WARTBURG.

Von Joachim Bergfeld-Berlin.

Heuer jährt ſich zum ſiebenhundertſten Male der Todestag der Heiligen Eliſabeth, Landgräfin von Thüringen. Die meiſten Jahre ihres kurzen Lebens verbrachte dieſe wunderbare Frau auf der Wartburg; die ſchöne Thüringer Bergveſte iſt auch der Ort, da ſich das Roſenwunder begab. Von hier aus verbreitete ſich ihr Ruhm über die deutſchen Lande, ging die Kunde von ihren Werken der Barmherzigkeit in die Welt hinaus. Des ſiebenhundertjährigen Todestages ihrer Heiligen gedachte die Wartburg darum in einer beſonders würdigen und glanzvollen Feier: am Sonntag, dem 10. Mai, wurde im Bankettſaal der Burg vor vierhundert geladenen Gäſten aus allen Gauen des Reichs Franz Liſzts Oratorium „Die Legende von der Heiligen Eliſabeth" aufgeführt. Die Wiedergabe des ſchönen Werkes war ihrer hohen Beſtimmung vollauf würdig. Den Taktſtock führte der namhafte Liſztforſcher und berufenſte Interpret Liſztſcher Muſik GMD. Prof. Dr. Peter Raabe aus Aachen; er ſchöpfte die Schönheiten des tiefempfundenen Werkes voll aus. Den ſoliſtiſchen Hauptrollen wurden in jedem Bezug ſchönſtens gerecht: Amalie Merz-Tunner, München (Eliſabeth), Lulu Myſz-Gmeiner, Berlin (Sophie) und Rudolf Watzke, Berlin (Ludwig). Auch Xaver Mang (Hermann) und Walter Mayer (kleinere Rollen), beide aus Weimar, konnten durchaus befriedigen. Die Chöre ſang ſauber und eindrucksvoll der Muſikverein Eiſenach. Das vortreffliche Orcheſter ſtellte die Weimariſche Staatskapelle. — Selten nur dürften einer Konzertveranſtaltung ſo hohe, bleibende Stimmungswerte eignen wie dieſer. Der weihevolle, ſchön mit Roſen geſchmückte Raum, die ausgezeichnete Aufführung bereiteten in den Hörern eine andächtige und feſtliche Stimmung. Das geſellſchaftliche Bild war kaum weniger glanzvoll als bei der deutſchen Uraufführung des Werkes am gleichen Ort durch Liſzt ſelbſt im Jahre 1867, anläßlich der Feiern zum achthundertjährigen Beſtehen und zur Einweihung der reſtaurierten Burg, die uns Liſzts Textdichter Otto Roquette beſchrieben hat. — Unter den Ehrengäſten bemerkte man: Ev. Kirchenausſchußpräſidenten D. Kapler, Berlin, Biſchof Dr. Schmidt, Fulda, brit. Geſandten Exzellenz Rumbold, ungar. Geſandten Ranya, Frau Winifred Wagner, Reichskunſtwart Dr. Redslob, Univerſitätsprof. D. Bertholet, Prof. Hoſäus, Berlin, zahlreiche Univerſitätsrektoren und Bürgermeiſter der bedeutendſten Städte und andere hervorragende Perſönlichkeiten des öffentlichen Lebens.

# KONZERT UND OPER.

DRESDEN. Veſper in der Kreuzkirche.

Sonnabend, 2. Mai: Werke von J. S. Bach. Toccata-Adagio-Fuge in C-dur — „Dir, dir, Jehova, will ich ſingen" f. 4ſt. Ch. — „Singet dem Herrn", Mot. f. 2 Ch.

Sonnabend, 9. Mai: F. Mendelsſohn-Bartholdy: Sonate op. 65 über den Choral „Vater unſer im Himmelreich" f. Org. — Arnold Mendelsſohn: „Das Gebet des Herrn" f. 3 Ch. a capp. (Erſtauff.).

Sonnabend, 16. Mai: Otto Olsson: 3. Satz aus „Credo Symphoniacum" — A. Mendelsſohn: „Das Gebet des Herrn" für 3 Chöre a capp.

Sonnabend, 23. Mai: J. S. Bach: Tokkata in F-dur. — J. S. Bach: „Der Geiſt hilft unſerer Schwachheit auf", Mot. f. 2 Ch. — Jak. Gallus: „Zwei der Seraphim" f. 2 Ch. — Joh. Eccard: „Der heilig Geiſt".

Sonnabend, 6. Juni: Julius Reubke: Große Orgelſonate in c-moll: Der 94. Pſalm. — Erwin Lendvai: „Der geiſtliche Minneſpiegel" op. 22 f. 4—6ſt. Chöre.

DARMSTADT. „Valerio", heitere Oper von Hans Simon. (Uraufführung im Heſſiſchen Landestheater.) Mit großem Intereſſe von den Muſik- und Theater-Fachkreiſen, mit Spannung von der Darmſtädter Öffentlichkeit erwartet, hatte Hans Simons Oper „Valerio" bei ihrer Uraufführung in Darmſtadt, in der Vaterſtadt des Komponiſten, einen ſehr ſtarken Erfolg. Die Begeiſterung der Zuhörerſchaft wuchs von Akt zu Akt und wahre Beifallsſtürme riefen den Tondichter immer wieder an die Rampe. Gerne ſtimmen wir der freudigen Aufnahme, die das ſchöne Werk gefunden hat, zu, doch nicht, ohne einige Bedenken zu äußern, die ſeinem Schöpfer wohl beim kritiſchen Verfolgen der Aufführung ſelbſt gekommen ſein werden. Hans Simon iſt trotz aller Jugend (er zählt jetzt dreiunddreißig Jahre) kein Neuling als Komponiſt. Schon ſeine kammermuſikaliſchen Arbeiten, ſein Violin-Konzert und vor allem ſeine beim Darmſtädter Tonkünſtlerfeſt 1928 zur Uraufführung gebrachte große Sinfonie in Es-dur (op. 6) verrieten den großen Könner, aber auch den Muſiker und Menſchen, der genau überlegt und innerlich erlebt, ehe er ſchreibt. Dieſelbe große Linie des Erlebens, Wollens und Kön-

nens, wie ſeine Konzertwerke, verrät nun auch ſeine Erſtlingsoper, und dennoch fehlt etwas, iſt die Oper als Geſamtwerk nicht ſo gelungen, daß wir an ihren Siegeszug über das Theater zu glauben vermögen. Die Schuld liegt nach unſerer Meinung vor allem an der nicht allzu glücklichen Anlage des Textbuches, dann aber auch an Simons ureigenem muſikaliſchen Weſen, das uns für einen ſolchen Stoff — ſelbſt wenn er anders bearbeitet worden wäre — zu ſchwer und ernſt dünkt, zu wenig mit prickelndem Humor durchſetzt, wie Cornelius und Nicolai ihn beſaßen. So hat Simon das, was er ſich ſelbſt vorgenommen hatte: eine bei allem wirklichen Kunſtwert ganz theaterechte, in Handlung und Muſik ganz einheitliche, eindeutige, unbeſchwerte, ſagen wir: eine „ſelbſtverſtändliche" Oper zu ſchaffen, die in allem der Bühne gibt, was ihr nun einmal gehört, im Letzten nicht erreicht. Darüber darf die Aufnahme der Uraufführung nicht hinwegtäuſchen. Das Textbuch iſt von Theodor G i n ſ t e r (Deckname) nach Georg Büchners ſatiriſcher Komödie „Leonce und Lena" verfaßt. Was aber bei Büchner im geſprochenen Schauſpiel dank frechen und oft geiſtreichen Wortwitzes bei aller Handlungsarmut den Reiz ausmacht, das muß in der Oper, die anderen Geſetzen unterſteht, notwendig verſagen. Es fehlt dem „Valerio" an wirklicher dramatiſcher Spannung und Tiefenwirkung, und bei allem Witz und aller gelegentlichen Komik (die noch längſt kein im Letzten heiteres Werk verbürgen!), bei aller Romantik und Idylle auch, die dem zweiten Aufzug die Seele einhauchen, bleibt doch alles zu ſehr horizontal. Hinzukommt, daß die Hauptperſon, die Buffofigur Valerio, nicht durch ihre Perſönlichkeit, durch eigenen, kraftvollen Entſchluß geſtaltend alle Fäden des verwickelten Spieles lenkt, ſondern — genau ſo paſſiv wie Leonce und Lena, die voreinander und zueinander flüchtenden Königskinder — jedesmal dann, wenn es ums Ganze geht, alles der gütigen Vorſehung überläßt. Die ſorgt nun zwar für einen guten Ablauf, aber damit iſt leider nur der äußeren, nicht auch der inneren Notwendigkeit einer Luſtſpieloper, die ſich die Bühnen erobern ſoll, Genüge getan. Unter dieſen Umſtänden ergibt ſich bei einer echten Muſikernatur, wie ſie Hans S i m o n zweifelsohne iſt, ſofort ein gewaltiges Übergewicht der Muſik über das Bühnengeſchehen, ja, dank der ſtarken Verlagerung des Ausdrucks in das Orcheſter, ſogar eine Oper, die beinahe eine ſinfoniſche Dichtung iſt. Wie bei Simons Sinfonie überraſchen auch hier Kraft und Reichtum der thematiſchen Erfindung, vielgeſtaltiger, immer lebendiger Rhythmus, Schönheit und Feinheit der Lyrik (vor allem im zweiten Aufzug) und ein über alles Experimentieren längſt hinausgewachſenes großes Können in der Satztechnik und Inſtrumentation. Ohne daß beſonders einprägſame Melodien vorherrſchen (auch in den in das ſinfoniſche Themen- und Variations-Gewebe eingebauten geſchloſſenen Formen nicht), ſind die Singſtimmen ſtets in flüſſiger geſanglicher Linie gehalten; die ſparſam verwendeten Chöre fügen ſich harmoniſch ein. Im Ganzen erinnert Hans Simons tonale Schreibweiſe am meiſten an Richard Strauß, im Reichtum der Einfälle und in der Schönheit des inſtrumentalen Satzes ſtellenweiſe deſſen „Ariadne auf Naxos" vergleichbar, zu dickflüſſig aber noch manchmal im Orcheſter (1. Akt) und zu ſchwer für den gewählten Stoff, deshalb hinter der Wirkung des „Roſenkavalier", der auch derber iſt, nicht nur dramatiſch ſondern auch rein muſikaliſch noch zurückbleibend. Unſer U r t e i l: Wir freuen uns ehrlich über dieſes große Talent, das viele Andere, die uns mit überflüſſigen Arbeiten überſchütten, in den Schatten ſtellt. Wir beglückwünſchen zwar noch nicht unſere Opernbühnen, wohl aber den Tondichter, und warten mit Spannung auf ſein nächſtes Bühnenwerk, das wohl einem ernſten Gegenſtande gelten wird, der Simons Weſen mehr entſpricht. Die A u f f ü h r u n g des Heſſiſchen Landestheaters ließ, obgleich das Orcheſter unter Dr. Karl B ö h m wundervoll ſpielte, manches zu wünſchen übrig. Carl S t r a l e n d o r f reichte bei aller darſtelleriſchen Feinheit geſanglich für die anſpruchsvolle Bariton-Partie des Valerio nicht aus und der Leonce (Tenor) von Johannes S c h o c k e war ſtimmlich und im Spiel leider ganz unzureichend. Die Sopranpartien der Lena und Roſetta hatten, ſoweit das Muſikaliſche in Frage kommt, mit Anny v o n S t o ſ c h und Käte W a l t e r eine ausgezeichnete Beſetzung erhalten, ebenſo die beiden größeren Nebenrollen der Gouvernante (Anna J a c o b s) und des Hofrats (Johannes B i ſ c h o f f). Spielleiter (Renato M o r d o) und Bühnenbildner (Lothar S c h e n k v. T r a p p) konnten ſich zum Schaden der auf realiſtiſche und romantiſche Wirkung eingeſtellten Oper von ihrer Stiliſierungsmanier nicht freimachen. (Eine Hotel- oder Warenhaus-Halle iſt doch ein merkwürdiger Ort für eine königliche Hochzeitsfeier!) Dr. Werner Kulz.

ESSEN. Zwei Veranſtaltungen ganz großen Stils bildeten den Ausklang des verfloſſenen Konzertwinters, das 4. R h e i n i ſ c h e M u ſ i k f e ſ t des Reichsverbandes deutſcher Tonkünſtler und Muſiklehrer (Abteilung Rheinland) und das 1. Rheiniſche W e r t u n g s ſ i n g e n des Rheiniſch-Weſtfäliſchen Sängerbundes.

Das überreiche Programm des organiſatoriſch glänzend aufgezogenen Muſikfeſtes, das unter beſonderer Berückſichtigung der jungen Komponiſtengeneration Proben von dem Muſikſchaffen 18 rhei-

nischer Tonsetzer gab, vermochte aber auch den fortschrittlichen Musiker nur teilweise zu fesseln. Wer dem festlichen Charakter der Tagung entsprechend ausschließlich Meisterwerke und „schöne" Musik erwartet hatte, sah sich durch die Sucht der Schaffenden, unter Ausschaltung jeglicher gefühlsmäßigen Einstellung Neuland zu betreten, enttäuscht. Viele Stücke dürften bereits mit dem Tage der Erstaufführung ihre Lebensfähigkeit verloren haben. Äußeren Erfolg hatte in einem großen Chor- und Orchesterkonzert lediglich Bruno Stürmers „Messe des Maschinenmenschen" infolge der vortrefflichen Wiedergabe durch den Essener Männerchor „Sanssouci", Prof. Albert Fischer, der die Baßsoli sang, und das Essener Städtische Orchester. Die Gesamtleitung lag in den Händen von Hermann Meißner. Max Fiedler verhalf noch dem Divertimento für Orchester von Walter Braunfels zu Anerkennung und begleitete auch die von Joh. Marie Unkel geschmackvoll vorgetragenen Lieder für Alt mit Orchester von Philipp Jarnach. Reicher war der Gewinn auf dem Gebiete der Kammermusik, wo Werke von Ludwig Weber, Wilhelm Maler, Paul Höffer, Ernst Pepping, Erich Sehlbach und Max Scheunemann größere Beachtung fanden, nicht zuletzt dank restlos befriedigender Ausführungen durch Künstler wie das Krefelder Peter-Quartett, Hilde Wesselmann (Sopran), Stefan Frenkel (Violine), Karl Delseit (Klavier) u. a. Im Opernhaus brachte Operndirektor Rudolf Schulz-Dornburg mit Wolf Völker (Spielleitung) als Abschluß der Tagung das musikalische Zeitspiel „Von Freitag bis Donnerstag" heraus, einen Text von Bruno Schönlank mit Musik von Karl Hermann Pillney. Einzelszenen aus dem Leben der Berliner Arbeiter sind stark realistisch in eine Musik gesetzt, die an die der „Dreigroschenoper" erinnert und in dem Schlager von der „blauen Adria" ihren Höhepunkt erreicht. Neu ist die Verwendung eines Sprechchores, der als Chor der Arbeiter an die einzelnen Bilder seine Betrachtungen anknüpft und seinen Stimmungen Ausdruck gibt. Doch verschwand das Stück, um dessen Erfolg neben den leitenden Herren, Lothar Lessig, Joseph Grimberg, Anni Ernst-Schroeck und Adelheid Hilz besonders bemüht waren, bald wieder vom Spielplan.

Musikalische Feierstunden für die Essener Schuljugend gingen dem offiziellen Teile des Musikfestes voraus; die hier vorgetragenen Instrumentalstücke und Lieder von Straesser, Anton, Unger, Menzen, Scheunemann, Sehlbach u. a. machten, soweit sie den jugendpsychologischen Voraussetzungen entsprachen, den Zuhörern viel Freude. Als Hauptmoment für eine erfolgreiche Aufnahme solcher Darbietungen ergab sich eine Einstimmung vor jedem einzelnen Vortrage, die die Brücke vom Kunstwerke zum Kinderherzen schlug. Prof. Edmund Joseph Müller, der bekannte Förderer der musikalischen Jugendbewegung aus Köln, sprach in der Aula der Luisenschule noch zu den Eltern der Schüler über „Die Bedeutung der Musik für die Erziehung der Jugend" und fand für seine von großer Liebe zur Sache getragenen Ausführungen dankbare Anerkennung.

Am ersten Rheinischen Wertungssingen, dessen Sinn und Bedeutung Oberbürgermeister Dr. Bracht in einer längeren Ansprache ausführte, beteiligten sich 17 „Männerchöre über 100 Stimmen" mit insgesamt 3000 Sängern. Das Preissingen, das in der Großen Ausstellungshalle stattfand, begann mit einem nicht besonders glücklich gewählten Pflichtchor, der innerhalb acht Wochen eingeübt werden mußte, dem „Lob des Waldes" von Erwin Lendvai. Außerdem konnte jeder Verein noch zwei freigewählte Chöre vortragen. Das Preisrichterkollegium (Rob. Laugs, Ed. Nößler, Hugo Rüdel, Ew. Straesser, Gust. Wohlgemuth) nannte als ersten Verein, der den Schwierigkeiten des Wertungschores ganz gewachsen war und daher mit sieben anderen zum Stundenchorsingen zugelassen wurde, die Essener „Concordia". Der Stundenchor „Im Maien" von Rudolf Buck entschied dann über die Einordnung der einzelnen Teilnehmer in die Liste der Preisträger. Den ersten Preis, die „goldene Plakette für hervorragende Leistungen", erhielt der Männergesangverein der Rheinisch-Westfälischen Sprengstoffwerke Troisdorf. Die Umrahmung der Chordarbietungen erfolgte durch Musikvorträge des Städtischen Orchesters unter Max Fiedler; die Organisation dieses Festes war ebenfalls mustergültig.

Nachdem in der zweiten Hälfte des April das letzte Städtische Orchester-Konzert stattgefunden hatte, machte sich dennoch in den musikliebenden Kreisen ein starkes Bedürfnis nach guter Musik bemerkbar. Das bewies sowohl der Andrang zu dem Gastspiel der Berliner Philharmoniker unter Wilhelm Furtwängler, der dieses Mal Schubert, Debussy, Berlioz und R. Strauß dirigierte, als auch der Besuch des zweiten Sondersinfonie-Konzertes unter Mitwirkung der einheimischen Künstler Heinrich Blasel (Bariton) und Anton Nowakowski (Orgel). Im vierten städtischen Kammermusikabend spielte das Kolisch-Quartett außer Werken von Haydn und Beethoven das d-moll-Streichquartett von Schönberg, ein Erlebnis, das würdig auch die Reihe der Kammerkonzerte beschloß.

Im Opernhaus ehrte man seit Beginn der wärmeren Jahreszeit mehr die heitere Muse. An Opernaufführungen gelang besonders gut Mozarts „Figaro" unter Felix Wolfes, dem künftigen musikalischen Oberleiter der Dortmunder Oper, und

Wolf Völker als Spielleiter. Joseph Grimberg gab den Figaro. Bot er schon schauspielerisch eine Glanzleistung, so wurde er auch gesanglich mit seinem sonoren Bariton in Arien wie Rezitativen dem Mozartstil bis ins Kleinste gerecht. Zu nennen ist ferner Richard Strauß' „Ariadne auf Naxos" unter Rudolf Schulz-Dornburgs szenischer und musikalischer Leitung (Ariadne: Dodie van Rhyn) sowie die Auferstehung der alten französischen Karikatur-Operette „Mamselle Nitouche" von Hervé mit einer entzückenden Vertreterin der Titelpartie, Claire Autenrieth. Obgleich noch keine fünfzig Jahre alt, mutet diese Musik des kleineren Zeitgenossen Offenbachs doch schon stark historisch an, und vor diesem Historismus sei gewarnt, zumal der größte Teil des Operettenpublikums keine Vergangenheit, sondern das Leben der Gegenwart auf der Bühne zu sehen verlangt.

Dr. Otto Grimmelt.

FREIBURG i Br. Uraufführung der „Italienerin in Algier" von Rossini in neuer Bearbeitung von Hugo Röhr. — Der Münchner Staatskapellmeister Prof. Hugo Röhr, der bereits mit Rossini's „Angelina" vor kurzer Zeit einen geglückten Wiederbelebungsversuch unternahm, hat jetzt „Die Italienerin in Algier" in gleicher Weise bearbeitet und einen Klavierauszug davon bei Bote und Bock in Berlin erscheinen lassen. Die Uraufführung dieser Bearbeitung erfolgte am 29. April im hiesigen Stadttheater und hatte guten Erfolg, dank einer musikalisch feinsinnigen und stilgerechten Wiedergabe unter dem Generalmusikdirektor Hugo Balzer. Die Übersetzung — schwer wegen der Häufung schnell auszusprechender Worte — ist Hugo Röhr recht gut gelungen. Die Handlung, höchst amüsant im 1. Akte, schwächt sich im zweiten freilich stark ab. Doch half eine gutlaunige, flotte Darstellung und die geschickte Hand des Spielleiters Arthur Schneider auch über diese Klippe hinweg. Unter den Gesangssolisten ist in erster Linie Ilse Wald, die Vertreterin der Titelrolle zu nennen, die durch gepflegte Koloratur und eine Höhe von strahlendem Glanz namentlich dem Finale des 1. Aktes (in dem sich echt Rossinische Schnurrpfeifereien bemerkbar machen) zu bester Wirkung verhalf. Dago Meybert als Lindoro, Thea Eckstein als Isabella, Sanders Schier als Mustapha, Max Dornbusch als Taddeo vervollständigten in der Hauptsache das Ensemble. Eine Kanzonetta, aus den viel später erschienenen „soirées musicales" Rossini's von Röhr der Oper eingefügt, gefiel wegen ihrer gewählten Harmonisation, stach aber von dem Stil des früheren Rossini ziemlich ab.

So amüsant es nun auch war, eine ältere Schwester des Barbiers von Sevilla kennen zu lernen, so möchte man doch von der Absicht, etwa eine Rossini-Renaissance eintreten zu lassen, warnen. Weitere Opern des „Schwanes von Pesaro" auszugraben, dürfte sich kaum lohnen.

Prof. Heinrich Zöllner.

HAGEN. Kabeler Kammermusik. Hagen hat einen gewissen Ruf als Kunststadt, wenn auch die Überlieferung noch jungen Ursprungs ist und man nicht in der Lage war, das Volkwang-Museum in seinen Mauern zu halten. Und nun scheint es sogar, als wenn das kleine benachbarte Kabel, ein Ort am Rande dieser Großstadt, Hagen den musikalischen Ruf streitig machen würde; denn was hier in dem kleinen Kabel an Kammermusik geboten wird, ist von einschneidender und weittragender Bedeutung.

Im Januar vorigen Jahres trat die „Vereinigung zur Pflege und Übung der Musik in Kabel" mit drei „Aufführungen von Haus- und Kammermusik des 17. und 18. Jahrhunderts in zeitgerechter Besetzung" zum ersten Male an die Öffentlichkeit. Im Oktober desselben Jahres folgten drei weitere Konzerte, und am 25. und 26. April d. J. fand die dritte Aufführung statt.

Die Seele der Konzerte ist H. E. Hoesch, Kabel. Seine nicht ermüdende Begeisterung, die materielle Anspruchslosigkeit der mitwirkenden Künstler und eine treue Gefolgschaft haben es fertig gebracht, daß hier in Kabel unter erschwerten Umständen Konzerte stattfinden, selten gehörte Kunstwerke zur Aufführung gelangen, ohne einen geldlichen Zuschuß!!! Ein kleiner, hölzerner Wirtshaussaal ist jedesmal zu einer Festhalle umgewandelt und bietet ungefähr 600 Besuchern Platz.

Schon rein äußerlich unterscheiden sich diese Konzerte von allen andern. Da ist kein störender Vorhang, der ein Allerheiliges abschließt vor den Augen der Zuhörer! Ein niedriges Podium dient den Musikern, tannengeschmückt! An der Wand, hinter ihnen, hängen die Instrumente. Der Künstler, der gerade nicht mitwirkt, sitzt mit im Saal, ist Hörer, auch Beifall spendender, und wenn die Reihe an ihn kommt, dann steigt er hinauf an sein Notenpult, sich aber immer eins fühlend mit der großen musikalischen Gemeinde, die durch irgend welche Umstände nicht in der Lage ist, neben ihm oder an seiner Stelle dort oben zu sitzen. Bei den Kantaten sind die Solisten nicht hervorgehoben: sie stehen im Chor, singen dort mit. Alle, ob Zuhörer, ob Künstler, sie fühlen sich eins im Dienste am Kunstwerk, und diese Gesamteinstellung der Kabeler Musikfeste gibt ihnen ein Plus, das sie über andere Konzerte hebt. Auch in der Beschränkung auf Kammermusik liegt die Stärke der Kabeler Musikfeste; denn so ist der Kern für eine weite Strahlung geschaffen.

Da man in Kabel darauf bedacht war, die Musik

in ihrem Zeitstil zur Aufführung zu bringen, so mußte man auch zu den alten Instrumenten greifen. Wer hier in Kabel die klappenlose Flöte gehört hat mit ihrem weichen Klang und dem fast unhörbaren Anblasen, der versteht die Zeit Bachs und Friedrichs des Großen für dieses königliche Instrument. Durch die Erfolge der Kabeler Konzerte sind Meister des Instrumentenbaues hingegangen und haben dieses Instrument nachgebaut. Während im zweiten Konzert noch eine Originalflöte aus Bach'scher Zeit gespielt wurde (sie war nicht mehr ganz tonrein), erklang im letzten Konzert bereits eine meisterhafte Nachbildung. Leider ist der Preis für diese neue Flöte von fast 200 Mark zu hoch, um ihr wieder den verdienten Eingang in die Hausmusik zu verschaffen. Nicht minderen Anklang fanden Oboe d'amore, Blockflöte und Gambe. Die Blockflöte ist infolge der Billigkeit in der Lage, das Haus- und Melodie-Instrument der Familie zu werden. Zur rechten Wirkung kam dieses Instrument beim 4. Brandenburgischen Konzert Bachs, das wohl zum erstenmal seit Bach wieder auf den dazu bestimmten Blockflöten zu Gehör kam.

Werke von Bach, Händel, Vivaldi und ihren Zeitgenossen wurden musiziert. Es war für die Künstler nicht immer einfach, sich mit den alten Instrumenten vertraut zu machen. Dazu kam die Begrenzung der Proben, sodaß für den Buchstabenkritiker manches Technische zu beanstanden war. So war das Zusammenspiel oft wenig zufriedenstellend. Aber eins hob die Konzerte und setzte sie hoch über die Veranstaltung, wo exakt und wohlgeschult vor einem wohlerzogenen Publikum musiziert wird: die wahre Liebe und Begeisterung vor dem Kunstwerk! Aber trotz alledem: die Konzerte dauern zu lang. Fast acht Stunden Musik in zwei Tagen ist ein bißchen viel für Musiker und Hörer. Die Musiker würden sich ihrer Aufgabe bestimmt besser entledigen, würde ein Drittel der Werke gestrichen. Und dennoch war das Haus immer besetzt! Wie weit die Begeisterung ging, ersah man am besten aus dem Beifall, der selbst innerhalb einer Bachkantate einsetzte. Welche Bedeutung man diesen Konzerten beimißt, ersieht man aus der Tatsache, daß die Leitung der Konzerte aufgefordert worden ist, im Rahmen der Deutschen Kunstgesellschaft eine Konzertreise durch folgende Orte zu unternehmen: Reichenberg, Prag, Wien, Ofen-Pest, Debrecen, Temesvar, Hermannstadt, Kronstadt, Bukarest, Sofia, Triest, Venedig, München und Wien. Es wäre dies eine deutsche Tat für die bedrohten Grenzgebiete und das Ausland, und nach den bisherigen Erfolgen wird man keinen besseren Werber Bachscher Musik finden als die Kabeler Kammermusik.

H. M. Gärtner.

HAMBURG. Die Heinrich-Schütz-Bewegung, die bekanntlich gerade im vergangenen Jahr so große Fortschritte machen konnte, hat jetzt auch hier in einem Konzert des von Prof. Alfred Sittard geleiteten St. Michaeliskirchenchores einen bemerkenswerten Niederschlag gefunden. Dem Chor, der in seiner starken Leistungsfähigkeit den Anforderungen, wie sie gerade die, die ganze Pracht des Barock entfaltende, Schütz-Musik stellt, gerecht wird, ist zwar der Meister nicht mehr fremd; aber gerade heute muß ein ganzer, Schütz gewidmeter Abend um so bemerkenswerter erscheinen, als er einen Schritt weiter auf dem Wege zu seiner Auferstehung bedeutet, von der Spitta prophetisch sagte, daß sie ihm sicher sei, zugleich aber auch eigentlich schon die Grenzen aufdeckt, die dieser Auferstehung gezogen sind. Denn diese Grenzen dürften immerhin doch noch tiefer liegen, als in der teilweisen Unmöglichkeit allein, den Meister mit den ihm zukommenden Mitteln überall aufzuführen. Zum mindesten scheint doch ein einzelnes Werk stärker zu sprechen, als eine auf einen Abend berechnete Programmanhäufung, bei der die Gefahr einer gewissen Gleichförmigkeit, gerade bei Schütz und trotz einer auf den Wechsel der Mittel berechneten Wirkung, nicht ganz zu umgehen scheint. Das Hamburger Konzert umfaßte 8 durchweg mehrchörige Werke, von denen 7 zugleich Erstaufführungen für uns waren. Über die freie Choralbearbeitung „Nun danket alle Gott" und den einfachen sechsstimmigen Choral „Was mein Gott will, das gescheh allzeit" wurden Höhepunkte erreicht wie der wundervolle Osterdialog „Weib, was weinest du" und das herrliche 14stimmige „Saul, was verfolgst du mich". Dann über das 9stimmige Vaterunser zu der dreichörigen Kantate „Zion spricht, der Herr hat mich verlassen," ein monumentales Prachtwerk, dem Sittard die Worte voranschickt: Nur großen Meistern ist es beschieden, mit einfachen Mitteln Spannungen auszulösen, wie Schütz sie bei dem „Siehe, in meine Hände habe ich dich gezeichnet"" erreicht, wie er in goldenes warmes Sonnenlicht taucht, was vorher in undurchdringliches Dunkel gehüllt schien. Als Eckpfeiler des Programms ein zum Kurfürstentag von 1627 komponiertes 9stimmiges weltliches „Da pacem, Domine", das mit seinen ganz besonderen Anforderungen an die Art der Aufführung wohl am besten zeigt, auf wie ganz andere Mittel man sich zu Schütz' Zeit einzustellen wußte gegen heute, und der 115. Psalm, von dem schon H. J. Moser sagt, daß kaum ein zweites von des Meisters stark besetzten Werken so schön alle Eigentümlichkeiten seiner Monumentalsprache zeige. Bleibt noch zu sagen, daß die Aufführung sich auf gewohnter Höhe bewegte, die kaum etwas zu wünschen übrig

lassen konnte. Die scheinbar einfachen Mittel, deren sich der Komponist bediente, so umzuwerten, wie es heute möglich ist, ist immerhin als eine Großtat zu bewerten, die dazu beitragen muß, die Schütz-Bewegung dem Ziel näherbringen zu helfen, soweit es überhaupt in nicht zu großer Ferne heute erreichbar erscheint. B. W.

MÜNCHEN. Mozarts „Idomeneo" in der Neufassung Wolf-Ferraris. Erstaufführung im Münchener Residenztheater. München steht zu dieser Opera seria Mozarts in einem sehr unmittelbaren, fast möchte ich sagen persönlichen Verhältnis. Denn hier fand vor 150 Jahren im damaligen „Neuen Opernhaus", dem heute noch der Mozartpflege dienenden Residenztheater, am 29. Januar 1781, die Uraufführung des Werkes statt. Den erhofften Erfog brachte sie allerdings nicht; den Vorzug namentlicher Erwähnung gönnte die einzige darüber erhaltene Zeitungsnotiz lediglich dem Dekorationsmaler Quaglie, während sie Textdichter, Übersetzer und Komponist mit den frostigen Worten „Verfassung, Musik und Übersetzung sind Geburten aus Salzburg" im Dunkel der Anonymität verharren ließ.

Später hat es freilich nicht an Versuchen gefehlt, das Urteil jener ersten Instanz wieder aufzuheben und die hohen musikalischen Schönheiten der Schöpfung zu ihrem Rechte gelangen zu lassen. Wenn sich dies Bestreben als nicht eben leicht erwies, so erstanden Hemmnisse und Schwierigkeiten vor allem von seiten des Textbuches. Seine Mängel und Schwächen sind es in erster Linie gewesen, die „Idomeneo" nicht zu dauerndem Bühnenbesitz erstarken und die Oper als selten zu erjagenden Einzelgänger durch die Spielpläne streifen ließen.

Dabei enthält der antike Sagenstoff, ein so weiter Abstand menschlichen Empfindens uns auch von ihm trennen mag, einen nicht unbeträchtlichen Gehalt von dramatischem Rohmaterial, das der ohne persönlichen Marschtakt auf den Pfaden italienischer und französischer Vorbilder wandelnde Librettist Varesco freilich nicht formen und gestalten konnte. Aus diesem Grunde mußte das Kernstück der Münchener Bearbeitung Hilfe am Textbuch sein. Vor allem galt es, die Weitschweifigkeit der Rezitative gründlich zu beschneiden und dadurch den Gang der Handlung zu straffen. In diesem Punkte hat Wolf-Ferrari durch den Dramaturgen des Staatstheaters, Dr. Ernst Leopold Stahl, wertvolle Unterstützung gefunden. Stahl hat nämlich die Rezitative in eine prägnante sprachliche Fassung gebracht und alles für die Handlung Unwesentliche, Nebensächliche daraus verbannt. Diese Rezitative sind dann von dem musikalischen Bearbeiter unter ausschließlicher Verwendung Mozartscher Weisen neu komponiert worden. Der szenische Aufbau der beiden ersten Akte ist, von den erwähnten Kürzungen abgesehen, im Gerüste erhalten geblieben. Die heikelsten Probleme begegneten erst in dem im Original stark auseinanderbrechenden dritten Aufzuge. Hier hat das Geschick und der Takt der Bearbeiter seine überraschendsten Früchte getragen. Denn trotzdem die eigentliche Handlungssubstanz nicht angetastet wurde, sollte es doch gelingen, durch konsequentere Betonung des Handlungsmäßigen, feinere psychologische Verknüpfung und eine glückliche Abstandsverringerung zwischen den großen Akzenten der Tempelszene diesem Schlußakte das Kennzeichen einer inneren Einheit einzuprägen, deren seine lyrische Zerflossenheit bisher entbehrte. Dadurch, daß Wolf-Ferrari die erste Fassung des Orakelspruches in einen Chor der Schatten umformte, der, als die Stimmen der durch Idomeneos Vergehen dem Meeresungeheuer zur Beute gefallenen Seelen, das Pflichtbewußtsein und die Opferbereitschaft in des Königs Brust stärkt, ist ohne Gewaltsamkeit eine Verbindungsszene geschaffen worden, die zum Eindrucksvollsten und menschlich Ergreifendsten der Neugestaltung zählt.

Im übrigen ist Wolf-Ferrari von der richtigen Erkenntnis ausgegangen, daß die natürliche und lebendigste Kraft dieser Schöpfung weniger in den zum großen Teil dem Zeitgeschmack und den Spezialwünschen der Sänger aufgeopferten Arien, sondern in den Ensembles und Chören liegt. Es mußten deshalb die Arienbündel aufgeknüpft und davon ausgeschieden werden, was einst, wie die beiden Nummern des Arbaces, lediglich zur pflichtgemäßen „Bedienung" der Virtuosen getaugt hatte. Die wirklich expressiven Stücke, insbesondere die drei Arien der Ilia, an denen in wundervoller Steigerung und Verinnerlichung des Ausdrucks auch ein seelisches Wachstum bis zur geläuterten Empfindungstiefe der letzten deutlich wird, sind stehengeblieben. Strichlos hat im Gegensatz zur strengen Sichtung der Arien Wolf-Ferrari Ensembles und Chöre übernommen. Wer hätte auch die wundervolle Ausdruckskraft des Es-dur-Quartettes, dessen tiefe, von jedem Überschwang der Seria entschlackte Wahrheit auch der reifste Mozart kaum übertroffen hat, die packende Wucht des Sturmchors, die E-dur-Seligkeit des Abschied-Sicilianos, die „Cosi fan tutte" vorahnen läßt, und die sakrale Weihe der Priesterchöre missen mögen? In diesen Stücken bedeutet auch noch heute jede Note kostbarsten Besitz, und man fühlt sich unmittelbar hingerissen von der Ausdrucksgewalt dieser Musik. Auch in der Instrumentation, die in ihrer Reichhaltigkeit, in der Fülle ihrer Einfälle, in ihrer Farbigkeit, in der dramatischen Erregtheit, mit der sie die „Ac-

compagnati" begleitet, und in der voll ſich entfaltenden Blüte Mozart'ſchen Bläſerklangs das unnachahmliche Genie zeigt, gab es kaum etwas zu ändern. So darf man es wohl die Tugend dieſer Neubearbeitung nennen, daß ſie unter Verzicht auf jeden ſich vordrängenden perſönlichen Ehrgeiz ſich ganz dem Dienſte am Werke, der Ehrfurcht vor Mozart, geweiht hat. Wenn „Idomeneo" Ausſicht gewinnen ſollte, ſich nach 150 Jahren auf der deutſchen Bühne durchzuſetzen, ſo kann es nur auf dem Wege geſchehen, den Wolf-Ferrari gewieſen hat. Iſt es ihm doch durch die Minderung der typiſchen Seria-Arien und die Verſchiebung des dramatiſchen Schwergewichts in die Enſemble- und Chorſzenen gelungen, die große Linie klar und deutlich hervorzuheben, die durch „Idomeneo" fließt. Und dieſer Strom, von einer gefährlichen Veräſtelung befreit, birgt Lebenskraft und Einfallsfülle genug, daß ſich die Oper in dieſer Faſſung dauernd behaupte. Begreiflich war auch das Beſtreben, die wertvollſten Teile aus Mozarts „Balletmuſik" zu retten. Weniger glücklich bewährte ſich dagegen der Einfall, das Ganze mit einer Balletſzene (einem Fruchtopfer, nachdem das blutige Menſchenopfer erſpart geblieben) ſchließen zu laſſen. Wohl kann man einwenden, an die Uraufführung von 1781 habe ſich nachgewieſenermaßen auch ein zur Handlung gehöriges „Divertiſſement" gereiht, allein es wiederholen zu wollen, ſtellt ſich als halb hiſtoriſierende, halb äſthetiſierende Spielerei heraus. Wenn Sinn und Abſicht der Bearbeitung, die lebendige Wirkung des „Idomeneo" auf der Bühne zu erweiſen, recht behalten ſollen, dann darf dieſer durch drei Akte hindurch überraſchend ſtark betätigte Eindruck am Schluſſe nicht durch einen toten Formelkram verſchwächt oder in ſeiner Geſamtwirkung geradezu bedroht werden.

Die Aufführung der Münchener Staatsoper war, von dem unſeligen Balleteinfall abgeſehen, durchaus würdig, den kommenden ſommerlichen Feſtſpielen eingereiht zu werden. Bühnenbild und Regie betonten mit Nachdruck das barocke Element. Die Beſetzung des Idamanthes durch einen Sopran (Sabine Offerman) war deshalb zu wagen, weil für Ilia (Eliſabeth Feuge) und Elektra (Felicie Hüni-Mihascek) im Timbre ſo charakteriſtiſch unterſchiedliche Sopranſtimmen zur Verfügung ſtanden, daß die Gefahr ſtimmlicher Gleichmäßigkeit gebannt wurde. Auch dem Oberprieſter hat Wolf-Ferrari den Tenor belaſſen; die heldiſch helle Tongebung von Julius Pölzer ſchuf damit eine ſehr eigenartige Klangwelt metallener Härte. Überragend geſtaltete Fritz Krauß ſeinen Idomeneo, den er mit tiefer dramatiſcher Leidenſchaft zu erfüllen wußte und mit erſchütterndem Ausdruck ſang. Hans Knappertsbuſch verſteht ſich mit keinem zweiten Werke Mozarts ſo unmittelbar wie mit dem „Idomeneo". Sein impulſives Temperament findet in den ſtarken dramatiſchen Spannungen der Wolf-Ferrariſchen Bearbeitung ein reiches Betätigungsfeld. Hoffentlich gelingt es ſeiner Energie, das Werk als dauernde Bereicherung unſeres Mozartſpielplans und der Feſtſpiele zu befeſtigen. Er träte damit in die Fußſtapfen ſeiner großen Vorgänger Levi, Mottl und Walter, die dem in ſeiner Bühnenwirkſamkeit einſtens ebenfalls ſtark angezweifelten „Cosi fan tutte" trotz allen Achſelzuckens der Skeptiker ebenfalls einen Ehrenplatz im Repertoire erſtritten haben. Dr. Wilh. Zentner.

MÜNSTER i. W. (Uraufführung von Richard Greß: Symphonie in B op. 46.) Im Rahmen des V. Muſikvereinskonzertes brachte GMD. Dr. von Alpenburg am 13. März die Symphonie in B von Richard Greß in Münſter zur erfolgreichen Uraufführung. Der Komponiſt, der z. Z. Kompoſitionslehrer und Direktor an der Weſtfäl. Schule für Muſik iſt, hat mit dieſem Werk in ſeinem Schaffen einen Höhepunkt erreicht, der zugleich — ſo ſteht es zu erhoffen — Ausgangspunkt ſein kann für zukünftige muſikaliſche Schöpfungen. Vorangegangen ſind dieſer Symphonie eine Reihe von größeren Orcheſterwerken, u. a. ein Violinkonzert. Was den formalen Aufbau dieſer Symphonie von R. Greß angeht, ſo verwendet der Komponiſt das klaſſiſche Formideal, kommt dabei aber zu bemerkenswerten Umwandlungen und freien Geſtaltungen. Die Stelle des erſten Satzes nimmt ein Prolog ein, aus dem das thematiſche Material für die übrigen Sätze geſchöpft wird, insbeſondere für den Schlußſatz. Der zweite Satz (eigentlich der erſte der ganzen Symphonie) iſt ein melodiſch kraftvolles Adagio mit weitausgeſponnener Thematik, die beſonders in den Hornmelodien zu wunderbarer Entfaltung kommt. Was den muſikaliſchen Gehalt angeht, ſo laſſen ſich intereſſante Berührungspunkte mit den langſamen Sätzen von Bruckners Symphonien feſtſtellen. — Dieſem ruhigen Satz folgt als Polarität das regſame, flüſſige Scherzo, das in ſeiner ſprühenden Lebendigkeit beſonders bezaubert. Allerdings bleibt dieſes Leben zu ſehr dem dunklen Tongebiet (tiefe Holzbläſer, Bratſchen, Celli) verhaftet, was dann zur Folge hat, daß der Choral ſich nicht recht durchſetzen kann; er erſcheint nur mit ſeinen drei Anfangsnoten und noch ziemlich unvermittelt. Ein ſehr melodiſches Trio bildet den Mittelteil, an den ſich eine kurze und flüchtige Wiederholung des Scherzo-Hauptteiles ſchließt. Mit dem plötzlichen Ende dieſes Satzes liegt ein Bruch vor, der eine Erſchlaffung der Kräfte bedeutet, zugleich

aber ein Atemholen vor der Steigerung des letzten Satzes darstellt. — Das Finale zeigt nun deutlich die Folgen dieses Bruches; es beginnt mit den charakteristischen Septimensprüngen des Prologs, die in das Hauptthema des vierten Satzes umgewandelt sind. Der Choral ist im wild bewegten Scherzo für das musikalische Geschehen verloren gegangen und muß nun mit derselben Kraft, die schon im ersten Satz waltete, wieder zur Anschauung gebracht werden. Zögernd treten die einzelnen Choralzeilen in die Klangwelt ein. Ein zweites gesangliches Thema entwickelt sich und wird zusammen mit dem Septimenthema durchgeführt. Daran schließt sich, auch diesesmal wieder unvermittelt, die Apotheosa des Chorals, von glänzenden Bläserfanfaren getragen und leuchtenden Geigenfiguren umspielt. Das Ziel, das im Prolog vorgestellt wurde, der Zusammenklang von geistiger Welt und menschlicher Welt, ist nicht erreicht worden. Der Choral ist wohl mit erhöhter Pracht und erhöhtem Glanz wieder dargestellt worden, hat sich aber nicht genügend organisch mit der menschlichen Welt verbinden können. Die Kräfte der geistigen Erinnerung reichten dazu nicht aus; für diese Aufgabe hätte es einer Inspiration bedurft, wie sie in Bruckners V. Symphonie lebendig ist. Trotzdem wird man auch die besprochene Symphonie eine „Choralsymphonie" nennen können; denn als künstlerisches, impulsierendes Urerlebnis lebt in ihr die Erinnerung an den Choral. So stammen Melodik, Harmonie und Rhythmik aus dem Wesen des Choralischen, waren ursprünglich im Choral vereinigt, wurden dann gespalten in die drei Elemente, konnten dann aber doch nicht in dem Sinne wieder vereinigt werden, daß eine Symphonie von geistiger Welt und menschlicher Welt zustandegekommen wäre.

Gerhard Kaschner.

## MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Keine Göttinger Händel-Festspiele. Infolge der augenblicklich schlechten wirtschaftlichen Lage müssen die Opernfestspiele der Göttinger Händelgesellschaft ausfallen. Der Plan, die Oper „Xerxes" zu inszenieren, mußte fallengelassen werden, da die Stadt keine Zuschüsse leisten kann. Die Göttinger Händelgesellschaft wird nun trotzdem mit zwei Veranstaltungen in diesem Jahre an die Öffentlichkeit treten, die gemeinsam mit der Akademischen Orchestervereinigung, die in diesem Jahre ihr 25jähriges Bestehen feiert, begangen werden sollen. Am 4. Juli wird ein musikalisches Fest stattfinden, bei dem Prof. Dr. Moser-Berlin über Händel sprechen und das Akademische Orchester spielen wird. Am 5. Juli findet dann eine Matinee statt, auf der Kammermusik geboten wird.

Von der Stadt Köln, in Verbindung mit dem Komitee des Niederrheinischen Musikfestes, werden in der großen Messehalle drei große Konzerte mit dem städtischen Orchester unter GMD. Abendroths Leitung zur Feier des 100. Niederrheinischen Musikfestes veranstaltet. Die Programme umfassen: Im ersten Konzert am 5. Juli Werke von Komponisten aus der Zeit, in der die Musikfeste gegründet wurden. Der zweite Abend am 9. Juli wird Stücke derjenigen Komponisten, die in der Geschichte der Musikfeste eine Rolle gespielt haben, bringen, und im dritten Konzert am 12. Juli sollen Haydns „Jahreszeiten" aufgeführt werden, die im Rahmen der Musikfeste ihre Taufe erlebten.

Das Pommersche Musikfest, für das nach der mit Greifswald vereinbarten Wechselfolge in diesem Jahre Kolberg als Veranstalter in Frage kam, ist der schlechten wirtschaftlichen Lage halber abgesetzt worden.

Brucknerfest in Weimar. In Weimar wird von der Weimarischen Staatskapelle unter Leitung von Generalmusikdirektor Dr. Praetorius in der Zeit vom 16. Juni bis 3. Juli d. J. an neun Abenden das gesamte symphonische Schaffen Anton Bruckners zyklisch aufgeführt, ein Versuch, wie er zur Zeit zum ersten Male überhaupt unternommen wird.

Die im Rahmen der diesjährigen Bayreuther Bühnenfestspiele unter Leitung von Dr. Wilhelm Furtwängler stattfindenden Aufführungen von „Tristan und Isolde" weisen folgende Besetzung auf: Tristan: Lauritz Melchior und Gotthelf Pistor, Isolde: Nanny Larsén-Todsen, König Marke: Josef Manowarda, Kurwenal: Rudolf Bokkelmann, Brangäne: Anny Helm, Melot: Joachim Sattler, Hirte: Friedrich Schröder, Junger Seemann: Gusta Rödin, Steuermann: Franz Meyer. — Die beiden Ringzyklen finden statt vom 25. bis 30. Juli und vom 11. bis 15. August. Die musikalische Leitung übernimmt wiederum Staatskapellmeister Karl Elmendorff. Die Besetzung ist folgende: Wotan und Wanderer: Friedrich Schorr und Rudolf Bockelmann, Donner: Georg von Tschurtschentaler, Froh: Joachim Sattler, Loge: Fritz Wolff, Alberich: Eduard Habich, Mime: Erich Zimmermann, Fasolt und Hagen: Wilhelm Patsche, Fafner: Carl Braun, Fricka und Waltraute: Karin Branzell, Freia und Gutrune: Rosalind von Schirach, Erda und Erste Norn: Enid Szantho, Woglinde und Dritte Norn: Ingeborg Holmgren, Wellgunde: Hildegard Weigel, Floßhilde und Zweite Norn: Charlotte Müller, Siegmund: Lauritz Melchior und Gunnar Graarud,

Hunding: Ivar Andrésen, Sieglinde: Maria Müller, Brünnhilde: Nanny Larsen-Todsen, Siegfried: Gotthelf Pistor, Waldvogel: Erna Berger, Gunther: Gerhard Hüsch.

Eine musikwissenschaftliche Tagung in Salzburg wurde von der Internationalen Stiftung Mozarteum anläßlich des Mozartfestjahres für die Zeit vom 2. bis 5. August ausgeschrieben. Die Tagung ist der Mozartforschung und der musikwissenschaftlichen Forschung des 18. Jahrhunderts gewidmet. Bisher haben als Hauptreferenten zugesagt: Prof. Dr. Ludwig Schiedermair, Bonn, der hervorragendste Mozartforscher und Dr. Fausto Torrefranca vom Conservatorio Milano. Der Besuch der Salzburger Festspiele und eine Reihe gesellschaftlicher Veranstaltungen wird das Programm ergänzen.

Die Deutsche Regergesellschaft veranstaltete ein Kleines deutsches Regerfest in Tübingen (6. und 7. Juni 1931). Das Programm enthielt die beiden Monumental-Violinsonaten in C-dur und Fis-moll, dazwischen eine Solosonate, die gleich der erwähnten in Fis-moll Henri Marteau gewidmet ist, vorgetragen von Prof. Marteau und Prof. Hasse, ferner Chorgesänge, eine frühe Violinsonate, Lieder und die Mozartvariationen für 2 Klaviere. Die Ausführenden waren Prof. Marteau, Professor Hasse, Paula Stebel, Anita Oberländer und der Kammerchor des Musik-Instituts. — Der Solist des Orgelkonzertes im Festsaale des Neuen Universitätsgebäudes war der bekannte Leipziger Orgelmeister Friedrich Högner, dessen Name auf dem Gebiet des Orgelspiels heute zu den ersten Deutschlands zu rechnen ist.

Amerikanisches Musikfest in Bad Homburg. Dieses Amerikanische Musikfest, das vom 6. bis 8. Juli in Bad Homburg stattfindet, ist das erste in Europa. Das Hauptkonzert am 8. Juli, dem der amerikanische Botschafter in Berlin, Mr. Frederick M. Sackett beiwohnt, wird auf die Sender Frankfurt, Stuttgart und Königswusterhausen, sowie von dort nach Amerika übertragen. Es kommen Werke von Leo Sowerby, Roger Sessions, Frederick Jacobi, Quincy Porter, Charles Griffes, Mac Dowell, William Still, Howard Hanson und Karl Mc. Kinley zur Aufführung. Als Solisten sind gewonnen worden: Mignon Nevada und Frank Mannheimer. Mr. Schwerké, der bekannte amerikanische Musikkritiker, der an der Programmgestaltung des Musikfestes beteiligt ist, wird einen einleitenden Vortrag über amerikanische Musik halten. Ausführende sind außer den Genannten das Frankfurter Rundfunk-Symphonie-Orchester unter Leitung von Oskar Holger sowie das Lenzewski-Quartett.

## GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Unter dem Vorsitze von Universitätsmusikdirektor Prof. Dr. Stephani (Marburg) wurde am 1. Juni eine Draeseke-Gesellschaft ins Leben gerufen mit dem Zweck und Ziel der Verbreitung des Draesekeschen Schaffens und der Veröffentlichung einer Gesamtausgabe der Werke des Meisters. Stammsitz der Gesellschaft ist Dresden. — Ein höchst verdienstvolles Unternehmen, dem die Anteilnahme der gesamten Musikwelt sicher ist.

Der Verband Deutscher Orchester- und Chorleiter hat soeben in Bremen im Rahmen des Tonkünstlerfestes seine ordentliche Hauptversammlung abgehalten. Dem Vorstande ist einstimmig das Vertrauen ausgesprochen und seine Wiederwahl einstimmig beschlossen worden. Er setzt sich demnach wieder aus folgenden Persönlichkeiten zusammen: GMD. Dr. Karl Muck (Hamburg) als Vorsitzender; Dr. Rudolf Cahn-Speyer (Berlin) als geschäftsführender Vorsitzender; als Beisitzer die Herren GMD. Prof. Herm. Abendroth (Köln), GMD. Prof. Dr. Peter Raabe (Aachen) und MD. Wilhelm Sieben (Dortmund).

Unter Leitung von Prof. Heinrich Boell wurde in Köln ein Bachverein gegründet, der alle zwei Wochen Kantaten, Orgelwerke und Arien der Bachzeit in der Karthäuser zur Aufführung bringt.

Der Verein Deutsche Bühne, die Ortsgruppe Leipzig des Bühnenvolksbundes, Landesverband Sachsen, blickt in diesem Jahre auf eine 10jährige erfolgreiche Kulturarbeit zurück. Nur mit seiner Hilfe war es bisher möglich, einen künstlerisch und literarisch wertvollen Spielplan in Leipzig aufrecht zu erhalten. Aus Anlaß der 10-Jahr-Feier wurden im Städtischen Neuen Theater in Leipzig „Die Meistersinger" zweimal als Festvorstellung aufgeführt, und in Meißen fand gemeinsam mit den sächsischen Ortsgruppen eine Bundesfeier statt, mit der diese Kulturorganisation in die breitere Öffentlichkeit trat, um in Gegenwart zahlreicher Ehrengäste, Vertreter der Regierung, der Behörden und gesinnungsverwandter Verbände usw. Zeugnis von ihrer Arbeit abzulegen.

Am 10. Mai fand die diesjährige ordentliche Hauptversammlung der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer statt, die sich eines recht guten Besuches erfreute. Alle Anträge des Vorstandes einschließlich der Bilanz wurden genehmigt und dem Vorstand Entlastung erteilt. Der Zusammenschluß der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer und des Bundes Deutscher Komponisten zu einer Interessengemeinschaft wurde von der Versammlung aufs wärmste begrüßt. Der Vorstand setzt sich nach wie vor folgendermaßen zusammen: Prof. Max von Schillings (1. Vorsitzender), Max

Butting (stellvertr. Vorsitzender und geschäftsführendes Vorstandsmitglied), Arnold Ebel, Prof. Gg. Schumann und Prof. Heinz Tiessen.

## KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Eine „Musikpädagogische Tagung" veranstaltet der „Reichsverband Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer" vom 2.—6. Juli 1931 in Bad Pyrmont. Im Mittelpunkt der Tagung stehen die brennenden Tagesfragen der modernen Musikerziehung und die in unserer Zeit besonders schwerwiegenden wirtschaftlichen Fragen des Berufsstandes der Tonkünstler und Musiklehrer. Die letzteren Fragen werden vor allem in den Sitzungen des Gesamtvorstandes des „Reichsverbandes Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer" beraten, der mit dem Beirat zu wichtigen Bepreehungen zusammentritt. Referenten der Tagung sind: 1. Ministerialrat Leo Kestenberg (Berlin), 2. Dr. Friedrich Blume (Berlin), 3. Dr. Hermann Erpf (Essen), 4. Dr. Erich Katz (Freiburg), 5. Ludwig Koch (Berlin), 6. Prof. Dr. Fritz Reusch (Frankfurt a. Od.), 7. Erich Liebermann-Roßwiese (Leipzig).) Im Schauspielhaus findet eine Tanzvorführung der Nottebohm-Schule, Halle, statt. In zwei Kammerkonzerten und einem Orchesterkonzert (ausgeführt von der Dresdener Philharmonie unter Leitung von Kapellmeister Walter Stöver, Pyrmont) gelangen neue Werke von Brandts-Bijs, Frenkel, Kahn, Kusterer, Karl Marx, van Leyden, Joh. Müller, Protze, Reuß, Strecke, Martin Schulze, Toch, v. Waltershausen, v. Westermann, Zilcher, Zöllner zur Aufführung.

Das Mozarteum in Salzburg veranstaltet vom 1. Juli bis 31. August internationale Dirigenten- und Musikkurse unter Leitung von Franz Schalk, Clemens Krauß, einen Spezialkursus über Mozartstil, operndramatischen Unterricht durch Marie Gutheil-Schoder, Opernregie durch Dr. Lothar Wallerstein, Gesangunterricht durch Maestra Gemma Bellincioni, Instrumentalkurse durch Prof. Friedrich Wührer u. a., sowie Einführungen in das Festspielprogramm durch Mitia Mayer-Lismann.

Im Anschluß an die diesjährigen Veranstaltungen des „Deutschen Musikinstituts für Ausländer in Berlin" werden in Potsdam in den Monaten Juni/Juli musikalische Kurse stattfinden, zu denen auch Inländer zugelassen werden. Im Marmorpalais unterrichten Eugen d'Albert, Edwin Fischer und Wilhelm Kempff Klavier, Georg Kulenkampff Violine, Max von Schillings Komposition, Gasparo Cassado Cello. Im Palast Barberini hält Leonid Kreutzer einen Klaviersonderkurs ab. Auskunft und Anmeldungen für alle Kurse durch das Städtische Verkehrsbüro (Palast Barberini) Potsdam.

Ein praktischer Lehrgang für in- und ausländische Musiklehrer findet im Musikheim Frankfurt/Oder vom 6.—26 Juli 1931 statt, veranstaltet vom Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht, Berlin. Arbeitsplan: Tägliche Lehrproben, Chor- und Stimmbildungsübungen, Einführungskurse in den Anfangsunterricht des Instrumentalspiels auf Grundlage der Tonika-Do-Methode, Gymnastik und in die wichtigsten Methoden des preußischen Schulmusikunterrichts. Dozenten: Dr. Rudolf Bode, Friede Loebenstein, Prof. Heinrich Martens, Eduard Meyer-Menzel, Dr. Hermann Reichenbach. Das neuerbaute Musikheim bietet 30 Teilnehmern Platz. Teilnehmergebühr: M. 60.—, Einschreibegebühr M. 5.—. Unterkunft und gesamte Verpflegung: M. 4.50 pro Tag. Ein ausführliches Programm wird auf Wunsch versandt. Anmeldungen und Anfragen sind an die Musikabteilung des Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht, Berlin W 35, Potsdamerstr. 120 zu richten.

Von der durch Graf Schönborn auf seinem Schloß Halburg eingerichteten Celloschule, die unter Leitung von Prof. Wilhelm Lamping steht, werden seit einigen Jahren Sonntagskonzerte veranstaltet. Das diesjährige sommerliche Eröffnungskonzert bot die Mitwirkung von Elly Ney und Ludw. Hölscher. B. Friedel.

Im Rahmen des „Bundes Deutscher Musikpädagogen" (Berlin) sprach Dr. Oswald Jonas über das „Kunstproblem in der Musik und die Lehre Heinrich Schenkers".

Der Antrag der Stadt Frankfurt a. O. an den Kultusminister, das Musikheim auf den Staat zu übernehmen, ist abschlägig beschieden worden. Die Verstaatlichung komme bei der gegenwärtigen Finanzlage des Staates nicht in Frage.

Prof. G. A. Walter hält vom 2. bis 30. Aug. in Brunnen am Vierwaldstätter See einen Ferien-Lehrgang in Stimmbildung und Vortrag ab. Anmeldungen bis 30. Juli nach Stuttgart, Ehrenhalde 23.

Das Mannheimer Konservatorium der Musik gestaltete seinen 4. Lehrerabend am 9. Juni zu einer Mozart-Feier, bei der Mozarts Sonate in D für 2 Klaviere, Arie der Susanne aus „Figaro", Konzert in Es für Horn, Arie aus „Il re pastore" und Konzert in C für 3 Klaviere von Lehrern der Anstalt zum Vortrag gebracht wurde.

Die Trappsche Musikschule, München, veranstaltete im vergangenen Konzertwinter zehn Kammermusik- und Solisten-Abende: Das „Süddeutsche Trio" (Jakob Trapp — Erich Wilke — Kurt Merker) brachte Werke von Beethoven, Brahms, Schumann, Schubert und Mendelssohn und das Brahms'sche Horntrio unter Mitwirkung von

Kammervirtuos Hans Noeth; das „Süddeutsche Quintett“ (Jakob Trapp — Heinrich Ziehe — Theodor Müller — Erich Wilke — Hermann Kloth) das Quartett von Schumann und Quintette von Boccherini und Reuß und das „Süddeutsche Kammerorchester“ (unter Leitung von Dir. Jakob Trapp) Werke von Fasch, Asplmayr, Förster, Richter u. das Cellokonzert v. Ph. Em. Bach (Solist: Erich Wilke). Den Höhepunkt bildete ein „Mozart-Abend“ des Süddeutschen Kammerorchesters im Bayerischen Hof, bei welchem der Leiter des Orchesters auch als Solist das D-dur-Konzert spielte. — Aus dem Lehrkollegium der Schule traten außerdem der Pianist Kurt Arnold mit einem „Chopin-Abend“, die Pianisten Annie Schallerer und Hermann Kloth mit einem „Reger-Abend“ auf zwei Klavieren (Mitw.: Erich Wilke [Cello]) und der Geiger Heinr. Ziehe mit einem „Sonaten-Abend“ (Pfitzner-Schubert-Reger) erfolgreich hervor. — Der Komponist und Mitdirektor der Schule Prof. Aug. Reuß wurde zu Ehren seines 60. Geburtstages durch einen Abend seiner Werke gefeiert. Ausführende waren die Pianistin Pauline Frieß und das „Süddeutsche Trio“. — Ein „Weihnachtskonzert“ wurde in diesem Jahr von den Schülern der Schule mit Orchester-Chor und solistischen Darbietungen bestritten. Die Konzerte waren durchwegs gut besucht und fanden bei Publikum und Presse großen Beifall. — Die vorgesehenen Kompositionsabende von Theodor Huber-Anderach und Dr. Hans Sachsse wurden auf Herbst 1931 verschoben.

## KIRCHE UND SCHULE.

In den Abendmusiken zu St. Jacobi in Chemnitz kamen im Winter 1930/31 zur Aufführung: Orgelwerke: Scheidt, fuga contraria; psalmus sub communione. — M. Praetorius, Fantasie „Ein feste Burg“. — Böhm, Partita „Herr wie du willst“. — Buxtehude, Präludien und Fugen: fis-moll f-dur, a-moll, e-moll, g-moll. — Bach, Toccata c-dur, Präl. u. Fugen: a-, e-, h-, c-, f-moll, d-, es-dur; Sonaten Nr. 1, 3, 6; Concerto g-dur, Choralvorspiele. — C. Frank 3 Choräle; Saint-Saëns, Präl. und Fuge op. 99; Busch Passacaglia. — Liszt, „Bach“. — Mojsisovics, Romant. Fantasie. — Reger, Sonaten fis-moll, d-moll, Orgelmesse op. 59, Introd. und Passacaglia f-moll, Choralfantasien op. 30, 40, „Bach“. — Kaminski, Toccata. — Hasse, Vorspiel und Fuge, op. 34. — Fortner, Toccata. — Siegert, Toccata op. 78. — Trägner, Choralvorspiele. — Ramin op. 4, 5, 6. (Organist: Hans Hartung.)

Zum 25jährigen Jubiläum der Städtischen Oberrealschule und des Reform-Realgymnasiums Berlin-Spandau veranstaltete Kurt Krenz eine fast ungekürzte Aufführung der Haydn'schen „Schöpfung“, wobei selbst die schwierigen Chorfugen von Jugendsängern einwandfrei ausgeführt wurden. Das Schulorchester und der Beethovenchor trugen zum Gelingen des Festkonzertes bei, das außerordentlichen Anklang fand.

## PERSÖNLICHES

Käthe Herre, Schülerin von Frau Ilse Helling-Rosenthal (Lehrerin am Landeskonservatorium Leipzig) wurde für den kommenden Winter als Spielaltistin an das Stadttheater zu Rostock verpflichtet.

Arnold Rosé, der Begründer und Führer des nach ihm benannten Quartetts, feierte seine 50-jährige Zugehörigkeit zum Wiener Operntheater, dem er als Konzertmeister seit der Direktion Jahn angehört.

Der Direktor des Prager Deutschen Theaters Robert Volkner verläßt seinen Posten mit Ablauf der Spielzeit 1931/1932. Als sein Nachfolger wird Dr. Paul Eger genannt, der einstige Intendant des städtischen Theaters in Hamburg und gegenwärtige künstlerische Berater der Berliner Reinhard-Bühnen. Doch ist es auch möglich, daß der Direktionsposten im Konkurswege ausgeschrieben wird.

Paul Berger, ein Schüler Oscar Laßners (Lehrer am Landeskonservatorium Leipzig) wurde als erster Tenor-Buffo an das Stadttheater Essen verpflichtet.

Konzertmeister Johannes Stegmann, 1. Harfenist des Mannheimer Nationaltheater-Orchesters, ist auch dieses Jahr wieder zur Mitwirkung bei den Bühnenfestspielen in Bayreuth eingeladen worden.

Erich Böhlke, erster Kapellmeister des Wiesbadener Staatstheaters, wurde unter dem Vorwurf des Vertrauensbruches fristlos entlassen. Nähere Aufklärung wird die Durchführung einer Schiedsgerichtsklage bringen. Fest steht jedenfalls, daß auch der Intendant Paul Bekker von Seiten Böhlkes nicht unerheblich belastet wird. Als Nachfolger für Böhlke in Wiesbaden ist GMD. Zemlinski ernannt, der bisher an der Berliner Staatsoper wirkte.

Kapellmeister Otto Spreckelsen wurde zum „Musikdirektor der Stadt Itzehoe“ ernannt.

Dr. Hans Wedig wurde zum Leiter des städtischen Gesangvereins in Bonn gewählt.

Opernregisseur Manfred Schott vom Erfurter Stadttheater wurde als erster Regisseur und Dramaturg der Oper für die kommende Spielzeit an das Stadttheater in Lübeck verpflichtet.

Ludwig Hofmann hat seinen Vertrag mit der Berliner Städtischen Oper nicht mehr erneuert.

Walter Jacob, Regisseur der Oper und Dramaturg am Stadttheater Lübeck, der vor kurzem auch mit einem Brevier zu Leo Blechs 60. Geburtstag (Prismen-Verlag, Hamburg/Leipzig) schriftstellerisch hervortrat, wurde für die kommende Spielzeit von Intendant Maurenbrecher als Oberre-

gisseur der Oper und Operette an die Vereinigten Städtischen Bühnen Barmen/Elberfeld (Wuppertal) verpflichtet.

Felix Wolfes, der erste Kapellmeister der Essener Oper, wurde als musikalischer Oberleiter an das Stadttheater in Dortmund verpflichtet. Wolfes ist einer der begabtesten Schüler von Reger und Pfitzner, mit dem er in Freundschaft verbunden ist.

Maria Müller singt in den Bayreuther Festspielen erstmalig unter Toscanini die „Isolde".

Walter Kirchhoff, der vor 25 Jahren in den Verband der damaligen Berliner Hofoper eintrat, absolvierte in der Staatsoper Unter den Linden ein Ehrengastspiel als „Tristan" und verabschiedete sich gleichzeitig an diesem Abend von der Opernbühne, um in New York einen Zeitungsverlag zu übernehmen.

Oberspielleiter Dr. Otto Erhardt (Dresden) scheidet aus dem Verband des Staatstheaters aus, um sich seinen amerikanischen Verpflichtungen widmen zu können. Sein Nachfolger wird Dr. Alexander Schum (Duisburg).

Der deutsche Dirigent Professor Julius Ehrlich ist von der Sowjetregierung zum Leiter der russischen Staatlichen Oper in Leningrad ernannt worden. Weitere deutsche Künstler sollen nach der Sowjetunion berufen werden.

*Geburtstage.*

Am 17. Juni feierte der als Komponist vieler Klavierwerke besonders hervorgetretene Hermann Durra seinen 60. Geburtstag.

Die Sängerin Marie Lehmann, Schwester der Lilli Lehmann, feierte ihren 80. Geburtstag.

Seinen 75. Geburtstag feierte Prof. Eberhardt Schwickerath, verdienter Förderer der Chorgesangspflege, bis zur Versetzung in den Ruhestand an der Münchener Akademie der Tonkunst tätig.

Der bekannte Komponist Franz von Blon, ehemaliger Schüler des Sternschen Konservatoriums, Theaterkapellmeister und Dirigent des Philharmonischen Blasorchesters, wird am 16. Juli siebzig Jahre alt. Er ist als Vertreter der leichten Muse hervorgetreten, seine zündenden Militärmärsche sichern ihm in allen nationalen Kreisen größte Popularität.

*Todesfälle.*

† Ofelia Nieto, eine der bedeutendsten spanischen Opernsängerinnen.

† Geheimrat Adolf von Groß, einer der unermüdlichsten Helfer Wagners und Förderer seiner Kunst in Bayreuth.

† ist vor kurzem in St. Louis der Chordirigent Prof. Hugo Anschütz im Alter von 50 Jahren. Das Hinscheiden dieses bekannten Chordirigenten und Musiklehrers bedeutet einen besonders schweren Verlust für das Deutschtum in St. Louis und in den Vereinigten Staaten. Anschütz war 1881 in Gotha geboren und am Konservatorium in Dresden als Musiker ausgebildet worden. 1903 siedelte er nach St. Louis über und errang seinen ersten großen öffentlichen Erfolg bei der Feier des 100. Todestages Schillers im Jahre 1905. Nach dem Weltkriege wuchs seine Bedeutung als Dirigent weit über St. Louis hinaus, und wiederholt hatte er auf den großen Bundesfängerfesten Massenchöre von 2000 und 2500 Sängern mit durchschlagendem Erfolg geleitet. So führte er 1921 mit einem Chor von 400 Sängern in St. Louis Beethovens 9. Sinfonie auf und dirigierte 1923 zusammen mit Siegfried Wagner ein Konzert für den Fonds der Bayreuther Festspiele.

† In Hamburg der erste Konzertmeister des dortigen Philharmonischen Orchesters, Heinrich Bandler. Er hat sich als Führer einer nach ihm benannten Quartett-Vereinigung um die Pflege der Kammermusik verdient gemacht.

† am 7. Mai in Fiesole bei Florenz der Pianist Paul Litta. Litta erhielt den Rubinstein-Preis, war Lehrer am Kaiserl. Konservatorium in Moskau und lebte seit 1913 in Fiesole, wo er sich nur der Komposition widmete. Von seinen Werken sind verschiedene in der Universal-Edition und bei Gutmann in Wien erschienen.

† Prof. Wilhelm Bopp am 11. Juni im Alter von 67 Jahren. Der Verstorbene, ein geborener Mannheimer, erhielt seine erste musikalische Ausbildung bei dem Geiger Jean Becker, bei A. Hähnlein und Kapellmeister Langer. Auf den Konservatorien in Leipzig und München vollendete er seine Studien. Mit 19 Jahren trat er seine erste Musikdirektorstelle in Freiburg i. Br. an. Später wirkte er als Theaterkapellmeister in Karlsruhe und Frankfurt a. M. Auch den Bayreuther Festspielen war er ein eifriger Mitarbeiter und gehörte bald zum engsten Freundeskreise des Hauses Wahnfried. 1899 gründete er die Mannheimer Hochschule für Musik; 1907 wurde er nach Wien berufen, um das dortige Konservatorium zu reorganisieren und in eine staatliche Akademie für Musik und darstellende Kunst umzuwandeln. Nach dem Umsturz kehrte er in seine Vaterstadt Mannheim zurück und wirkte hier bis zu seinem Tode als Pädagoge, Musikschriftsteller und Musikreferent der „Neuen Badischen Landeszeitung".

† ist der bekannte Berliner Liederkomponist Prof. Hans Hermann im Alter von 60 Jahren. Prof. Hermann stammte aus Leipzig. Er war ursprünglich Kontrabassist in verschiedenen Orchestern. Von 1901 bis 1907 wirkte er als Musiklehrer am Klindworth-Scharwenka-Konservatorium. Danach widmete er sich vor allem seinen Kompositionen. Er schrieb vor allem Balladen und Lieder, aber er hat auch einige Streichquartette komponiert, eine Sinfonie, zwei Singspiele und einige Klavier-, Violin- und Cellostücke. Prof. Hermann hat auch noch eine Anzahl unveröffentlichter und unvollendeter Kompositionen hinterlassen.

## BÜHNE.

Die neue Oper „Konradin von Schwaben“ von Pino Donati hatte bei ihrer Uraufführung unter der Leitung des Komponisten in Verona glücklichen Erfolg. Das Bühnenwerk behandelt das tragische Geschick Konradins, des letzten Hohenstaufen, das immer wieder die Dichter lockt. Arturo Rossato verfaßte das Textbuch. f. r.

Bisher unwidersprochen gebliebenen Zeitungsmeldungen zufolge besteht die Absicht, die vom Staat aufgegebene Berliner Kroll-Oper unter künstlerischer Leitung der Berliner Funkstunde fortzuführen, wobei an die Errichtung einer Hörspielbühne und an die Beteiligung der Rundfunkorganisationen gedacht wurde.

Helmuth Altmann, der sich bereits wiederholt um das Musikleben des Städtchens Templin (Altmark) bedeutende Verdienste erworben hat, besaß den erstaunlichen Mut, eine Freischütz-Aufführung zu arrangieren und in emsiger Arbeit mit unzulänglichen Mitteln eine achtbare Darstellung zustande zu bringen. Ein Viertel der 8000 Einwohner des Städtchens besuchte die Vorstellungen, dazu 700 Schüler des Stadtkreises. Der musikalischen Leitung Altmanns galt uneingeschränkte Anerkennung.

In der Erfurter Oper folgt auf eine Neuinszenierung von Wagners „Walküre“ die mitteldeutsche Erstaufführung von Rossinis „Italienerin in Algier“ in der Bearbeitung von Röhr.

In einer Pressebesprechung wurden folgende Spielplanvorschläge der Kölner städtischen Bühnen für die Spielzeit 1931/32 bekannt gegeben: Das Opernhaus bringt als reichsdeutsche Uraufführung Wolf-Ferraris neuestes Werk „Die schalkhafte Witwe“. An Erstaufführungen sind vorgesehen: „Li-Tai-Pe“ von Franckenstein und die Offenbachsche Operette „Perichole“.

Die Gründungsakte des Konsortiums der italienischen Opernbühnen sind unterzeichnet worden. Das Konsortium besteht vorläufig aus den vier großen Opernbühnen von Mailand, Rom, Neapel und Genua. Hauptzweck des Konsortiums ist die Verbilligung der Aufführungskosten durch die gemeinsame Verpflichtung der Künstler und eine den Austausch ermöglichende Verständigung bei der Aufstellung des Spielplanes.

Der Trierer Theater-Ausschuß der Stadtverwaltung hat beschlossen, für die nächste Saison auch wieder Opern- und Operettenvorstellungen zu veranstalten. Zu diesem Zweck soll das städtische Orchester erhalten bleiben und um ein geringes ausgebaut werden.

Das Nationaltheater in Mannheim bringt in der kommenden Saison als Uraufführung Goldschmidt: „Der gewaltige Hahnrei“, als Erstaufführungen: Rossini: „Angelina“, Offenbach: „Perichole“, Busoni: „Arlecchino“ und Reznicek: „Spiel und Ernst“, Pfitzner: „Das Herz“, Křenek: „Das Leben des Orest“, Berg: „Wozzek“, Hindemith: “Lehrstück“ und Weill: „Der Jasager“, Milhaud: „Der arme Matrose“, Ibert: „Angelique“ und Ravel: „Die spanische Stunde“.

Die Nachricht, daß die Stadt Münster die Pflege der Oper in der nächsten Spielzeit nicht fortsetzt, hat sich glücklicherweise nicht bewahrheitet. Die Oper wird nach wie vor in vollem Umfang erhalten bleiben.

An den Städtischen Bühnen Hannovers (Operndirektor Rudolf Krasselt) findet zur Hundertjahr-Feier der Technischen Hochschule die Erstaufführung der komischen Oper von Georg Benda „Der Jahrmarkt“ (Bearbeitung von Prof. Dr. Th. W. Werner) statt. Für die Spielzeit 1931/32 wurden zur Uraufführung erworben: Braunfels „Prinzessin Brambilla“ (in der neuen Fassung), Vollerthun: „Der Freikorporal“. An Erstaufführungen sind vorgesehen: Mozart: „Idomeneo“ (in neuer Bearbeitung), Alban Berg: „Wozzek“, Pfitzner: „Das Herz“, Wolf-Ferrari: „Die schalkhafte Witwe“, sowie etwaige weitere Neu-Erscheinungen.

## KONZERTPODIUM.

Dr. Walter Niemann (Leipzig) spielte im Rahmen des Dienstes der geistigen Fürsorge für Erwerbslose in einer „Walter Niemann-Stunde“ mit stärkstem Erfolge in Plauen (Vogtland) aus eignen Klavierwerken (Kleine Sonate [Fränkische]; „Hamburg“-Zyklus; Präludium, Intermezzo und Fuge).

H. Lemachers: „Elisabeth-Hymne“ gelangte bei den Elisabethfeiern im Mai in Eisenach zur Uraufführung.

Am 2. Juni fand unter Leitung des bekannten Meisterdirigenten Karl Schuricht in Wiesbaden ein „Kaun-Abend“ statt, dessen Programm aus der Suite „Menandra“, Klavierkonzert c-moll (Grete Altstadt), symphonische Dichtung „Falstaff“ und Ouverture „Juventuti et patriae“ bestand. Der Abend bedeutete für alle Beteiligten einen vollen Erfolg; das Publikum bereitete GMD. Schuricht, der Pianistin Grete Alstadt und dem Komponisten stürmische Ovationen.

Friedrich Högner hatte mit seinem letzten Orgelkonzert in Leipzig, in dem er Werke alter Meister und Werke von Joh. N. David spielte, außergewöhnlich starken Erfolg.

Das Berliner Philharmonische Orchester unter Leitung von Kapellmeister Wilhelm Furtwängler hat seine diesjährige Frühjahrsreise, die es auch in diesem Jahre wie immer durch das Rheinland, Frankreich, Schweiz und Süddeutschland geführt hat, beendet. Es ist bemerkenswert,

daß nicht nur im Ausland, sondern auch in Deutschland trotz der schweren Zeiten fast durchweg die Konzerte vor ausverkauftem Hause stattfanden. Auf Grund dieser großen Erfolge liegen Anfragen aus ganz Europa, Südamerika und zum ersten Male auch eine Anfrage für eine sechswöchentliche Reise nach Nordamerika vor.

Nach vorliegenden Presseberichten wurde am 29. Mai durch den Klengelschüler Hoigt unter Leitung von Generalmusikdirektor Carl Schuricht in Wiesbaden das Konzert für Violoncello und Orchester von Fritz Reuter (Lehrer am Landeskonservatorium Leipzig) mit großem Erfolg aufgeführt.

Einreichungen von Kompositionen (Gesang, Kammermusik jeder Art) für die „Intimen Kunstabende der Musik" in Nürnberg an die Adresse von Kapellmeister Markus Rümmelein, Nürnberg, Mittlere Pirkheimerstr. 47 können wieder erfolgen unter Beifügung von Rückporto.

Arthur Piechler's „Sursum corda" (Hymnen an die Kirche) von Gertrud Le Fort für gemischten Chor, Solo-Quartett, Orchester und Orgel gelangt anläßlich des 70. Katholikentages in Nürnberg am 30. August d. J. durch den Münchener Domchor, verstärkt durch den Laucherchor Nürnberg, unter Leitung von Professor Berberich, in einem Festkonzert zur Aufführung.

Der Verein für klassischen Chorgesang (Nürnberg, wird das Oratorium „Gustav Adolf" von Bruch in Nürnberg und gegebenenfalls auch in Fürth anläßlich des Gustav Adolf-Festjahres zur Aufführung bringen.

Lehrkräfte der Bad. Hochschule für Musik in Karlsruhe veranstalteten im Verein mit dem Frankfurter Konzertsänger Johannes Willy einen wohlgelungenen Franz Philipp-Abend, welcher mit verschiedenen seiner wertvollen Kammermusikwerke bekannt machte. Das großangelegte Klavier-Quartett c-moll und die zu ihrer Konzert-Uraufführung gelangende Serenade für Flöte, Violine und Viola (Flöten-Trio) verdienen zahlreiche Aufführungen durch die deutschen Kammermusikvereinigungen zu erleben. Es handelt sich hier um bedeutende Bereicherungen unserer Kammermusik-Literatur.

Erstaufgeführte Werke von Siegfried Kuhn. Der 6stimmige gem. Chor „Crucifixus" von dem im Kriege gefallenen Komponisten Siegfried Kuhn kam vor Ostern zur Erstaufführung in Dresden durch den Kreuzchor, in Braunschweig durch den Schrader'schen a cappella-Chor (Domkantor Wilms) und in Erfurt durch den Engelbrecht'schen Madrigalchor (Prof. R. Wetz). Der Madrigalchor der Westf. Schule für Musik hat 4 Lieder für gem. Chor von Siegfr. Kuhn (soeben bei Hochstein-Heidelberg erschienen) erstmalig zur Aufführung gebracht. Das a-moll-Streichquartett von Siegfried Kuhn wurde erstmalig gespielt (aus dem Manuskript) in Hamburg und Leipzig vom Genzel-Quartett, in Darmstadt vom Schnurrbusch-Quartett, in Altenburg vom Kunze-Quartett. — Desselben Komponisten Streichtrio in „A" ist vor kurzem bei C. F. Kahnt, Leipzig, erschienen.

Oscar Laßner, der Leipziger Bassist und Lehrer am Landeskonservatorium der Musik zu Leipzig, errang in Berlin in einem eigenen Liederabend bei Publikum und Presse einen außergewöhnlich starken Erfolg.

Kapellmeister Fritz Holtzwart veranstaltete in Ulm mit einem Militärorchester ein Konzert, wobei er eigene Kompositionen, darunter seine Balletsuite op. 67 aufführte und bei der führenden Tagespresse starke Anerkennung fand.

Der Mozartverein zu Dresden brachte (wie seit 1928 alljährlich) in seiner ersten Abendmusik im Zwingerhof (Wallpavillon) am 3. Juni Mozarts Haffner-Serenade nebst zugehörigem Marsch vor einer etwa 2000köpfigen, begeisterten Hörerschaft zur Aufführung, und zwar in der ihm zugehörenden Fassung mit der ungedruckten Paukenstimme (nach der Handschrift der Berliner Bibliothek), dem von Mozart selbst umgearbeiteten d-moll-Trio des zweiten Menuetts (siehe Revisionsbericht zur Gesamt-Ausgabe) und mit den seinerzeit von J. Joachim eigenhändig in die Soloviolinstimmen eingeschriebenen stilechten Kadenzen. Die Leitung der Aufführung hatte Erich Schneider, die Solovioline spielte höchst eindrucksvoll Gottfried Hofmann-Stirl. E. L.

H. Lemachers „Erwünschte Frühlingstage", die Fortsetzung des allenthalben gesungenen Chorzyklus „Gleiche Brüder, gleiche Kappen" (Verlag Tonger, Köln) dürfte wie sein frisch-fröhlicher Vorgänger seinerseits seinen Weg machen. Der Erfolg der Uraufführung gelegentlich des II. Jubiläumskonzertes zur Feier des zehnjährigen Bestehens des Westdeutschen Kammerchors unter Leitung von Otto Laugs, Direktor des Hagener Konservatoriums, spricht dafür. Der Komponist urteilt selbst über die Leistungen des Chors sehr anerkennend. — Hugo Kaun, der bekannte Komponist und ordentliches Mitglied der Akademie der Künste Berlin, hat Otto Laugs und seinem Westdeutschen Kammerchor ebenfalls einen Zyklus von a-cappella-Gesängen zur Uraufführung übertragen.

Die Uraufführung des neuen Volksoratoriums „Die heilige Elisabeth" von Joseph Haas wird am 11. November in Kassel stattfinden. Weitere Aufführungen kurz darauf sind bis jetzt für München, Berlin, Mannheim und Frankfurt a. M. angemeldet worden.

Hermann Zilchers Orchestersuite „Der Widerspenstigen Zähmung" kam in Bath in England, die „Rokokosuite" für Singstimme und Klaviertrio in

Innsbruck zur erfolgreichen Erstaufführung. Zilchers Klavierkonzert in h-moll op. 20 hat Alexander Borovsky in sein Repertoire aufgenommen.

Bruno Walter hat für seine Berliner Sinfoniekonzerte der kommenden Saison als Solisten verpflichtet: Sigrid Onegin, Alfred Cortot, Yehudi Menuhin und Maria Ivogün. Beethovens 9. Sinfonie schließt die Konzertreihe.

Der Pianist Heinz Jolles wurde für nächsten Winter erstmalig für ein Kölner Gürzenich-Konzert verpflichtet.

Das Mährische Bläserquartett brachte „Variationen, Fantasie und Doppelfuge über eine Reigenmelodie" von Egon Luftgarten im Brünner Sender zur Aufführung. Christa Richter spielte Luftgartens „Concerto capriccioso" für Violine und Streichorchester im Berliner Rundfunk.

Die Konzertsängerin und Gesanglehrerin Maria Schultz-Birch veranstaltete eine Ruth-Schaumann-Feier, bei der Werke von Hans Wiltberger, Joseph Haas, Franz Willms und Armin Knab aufgeführt wurden. Diese mutige Pionierarbeit für zeitgenössische Hausmusik verdient weitgehende Beachtung.

Im Kurhaus Wiesbaden fand eine Aufführung geistlicher Musik des Wiesbadener Komponisten Robert Curt v. Gorissen statt. Lieder, Orgel und Violinvorträge (u. a. aus dem Oratorium „Himmel und Erde") fanden ein dankbares Publikum.

Die Bielefelder Liedertafel unter Leitung ihres verdienten Dirigenten Paul Gröppler feierte ihr hundertjähriges Bestehen mit einem Festkonzert, wobei u. a. Lieder des begabten Wetzschülers Werner Creutzburg, Hugo Kauns „Lied des Glöckners", die prächtige Kleist-Ouvertüre von Rich. Wetz und das „Abendständchen" aus der Feder des Dirigenten selbst zur Aufführung gelangten. Die Veranstaltung fand ein äußerst anerkennendes Echo in der Presse.

Ein Orgelkonzert unter Leitung von Prof. F. X. Dreßler in Thorenburg (Rumänien) brachte u. a. Werke von Bach, Arnold Schlick, D. Buxtehude, Liszt, Reger, Robert Kahn und Hermann Grabner.

Der Plaßsche Bläserchor brachte am Pfingstsonntag in Berlin außer älteren Werken das „Dankgebet Sirachs" von A. V. Heuß zum Vortrag.

Carl Schuricht dirigiert diesen Sommer wieder eine große Reihe von Sinfonie- und Solisten-Konzerten in Scheveningen. Für die kommende Winter-Saison wurde er bereits für eine Tournee nach England und zur Leitung der Leipziger Sinfoniekonzerte verpflichtet. Außerdem wird er im Museum zu Frankfurt a. M. und in anderen deutschen Musikstädten gastieren.

Zwei Lieder von Wilhelm Rinkens erlebten anläßlich eines von der Hochwart-Schriftleitung veranstalteten Lieder- und Balladenabends in Eisenach ihre Uraufführung: „Der Tod und die Liebe" und „Anna", beide nach Texten von Börries v. Münchhausen. Es sind wiederum für Rinkens sehr charakteristische Schöpfungen. Robert Büssel von der Staatsoper Dresden war den beiden Liedern ein guter Interpret, der Komponist begleitete selber am Flügel.

Der Erfurter Motettenchor (Thüringer Sängerknaben) unternahm im April ds. J. eine Konzertreise durch das Rheinland und hatte mit Konzerten in Essen, Dortmund, Recklinghausen, Mülheim, Köln, Wiesbaden, Frankfurt a. M. unter Leitung von Herbert Weitemeyer vor zum Teil überfüllten Häusern ausgezeichnete Erfolge. Einen Sondererfolg errang er sich mit Paul Hindemiths neuen Chorliedern für Knaben. Der Chor wurde für den Sommer nach der Tschecho-Slowakei und Südtirol, für den Herbst nach Dänemark, Schweden und Norwegen verpflichtet.

Unlängst fand in Dessau die Erstaufführung der 3. Sinfonie von Hermann Ambrosius unter GMD. Rother statt.

Der pfälzische Pianist Hilarius Hautz festigte durch zahlreiche Konzerte als Solist und als Kammermusiker im Verein mit prominenten Künstlern in der vergangenen Saison erneut seinen Ruf als hervorragender Virtuose und Musiker. Sein Klavierabend zuletzt in Speyer brachte außer einem klassischen Programm die Uraufführung eines Capriccio A-Dur op. 9 des Nürnberger Komponisten E. Rhode.

Berichtigung.

Die Uraufführung von Arthur Honegger „Cris du monde" erfolgte nicht, wie in unserem Juniheft (S. 510) berichtet, am 3. Mai in Basel, sondern bereits am 1. Mai in Solothurn unter Erich Schild, der das Werk auch am 2. und 3. Juni in Paris zur französischen Erstaufführung brachte.

## DER SCHAFFENDE KÜNSTLER.

Domkapellmeister Joseph Meßner, Salzburg hat soeben eine Messe für Sopransolo, gemischten Chor und Bläsersextett vollendet, die an mehreren deutschen Domen zur gleichzeitigen Ur-Aufführung kommen wird. Zur Zeit arbeitet der Komponist an einer deutschen Volksoper, deren Ur-Aufführung in der kommenden Saison zu erwarten steht.

Richard Greß hat neuerdings mit der Vertonung einer komischen Oper „Die Heirat auf Befehl" begonnen, deren Text der schwäbische Dichter Max Auer verfaßt hat.

Der 90. Psalm für Chor, Bariton-Solo und Orchester von Kurt Thomas (Lehrer am Landeskonservatorium Leipzig) hatte beim Tonkünstlerfest des A. D. M. V. in Bremen stärksten Erfolg. — Ein neues, größeres a-cappella-Werk von Kurt Thomas, ein Weihnachtsoratorium, wird in der kommenden Adventszeit u. a. in Berlin,

Leipzig, Dresden, Hamburg, Bremen, Kiel, Königsberg, Hannover, Zwickau, Eisenach die ersten Aufführungen erleben.

Alfred Zehelein-München wurde nach erfolgreicher Uraufführung seines „Festlichen Vorspiels" und seiner Orchesterlieder „Deutschland" aufgefordert, für ein im kommenden Konzertwinter im Fränkischen Sängerbund unter Leitung von Dr. Hans Brunner in Erlangen stattfindendes Festkonzert eine Festkantate zu schreiben. Das Werk, für kl. Orchester und 4—5stimm. gem. Chor, verwendet Texte fränkischer Dichter und führt den Titel „Sonniges Frankenland".

Der italienische Komponist Guido Guerrini, der Leiter des Konservatoriums L. Cherubini in Florenz, hat eine neue dreiaktige Oper „Isora di Finale" vollendet. Der Stoff des Werkes ist der „Legende der Jahrhunderte" von Victor Hugo entnommen, der Text rührt vom Komponisten her.

f. r.

Wilhelm Rinkens, der sich bisher vor allem durch seine Liedkompositionen einen Namen gemacht hat, vollendete soeben eine dreiaktige Oper „Eugenia", die im Mittelpunkt seines Schaffens der letzten fünf Jahre stand. Den Text schuf nach der gleichnamigen Legende von Gottfried Keller, der durch seine musikalischen Novellen bekannte Martin Platzer. Schon jetzt interessieren sich mehrere große Bühnen sehr stark für das Werk, das in seiner Rückkehr zu Schlichtheit und Melodie einen ganz neuen Stil in der Oper bedeutet.

Ludwig Weber wird in nächster Zeit ein Mysterienspiel „Totentanz" beenden, das Rud. Schulz-Dornburg in Essen uraufführen wird.

Gottfried Benn hat unter dem Titel „Das Unaufhörliche" einen Oratorium-Text verfaßt, der in einer Reihe von Szenen und Deklamationen Schicksale der Menschen unserer Zeit und das Auf und Ab des täglichen Lebens behandelt. Die Musik komponierte Paul Hindemith. Das Oratorium wird im November von dem Philharmonie-Chor in Berlin zur Uraufführung gelangen. Am gleichen Tage wird die Uraufführung auch in New York stattfinden.

GMD. Otto Klemperer hat seine erste Oper „Das Ziel" vollendet. Das Werk wird in Hamburg zur Uraufführung gelangen.

Franz Schrekers neue Oper führt den Titel „Smee".

Der Komponist Eugen Goossens hat nach einem Textbuch von Arnold Bennett eine neue Oper vollendet, die unter dem Titel „Don Juan" im Herbst in London uraufgeführt werden wird.

Für die Elisabethfeier, die im August dieses Jahres in Fulda im Beisein der deutschen Bischöfe stattfindet, hat der Organist an der Fuldaer Domkirche Fritz Krieger eine symphonische Kantate für Sopransolo, Männerchor und Orchester verfaßt, die unter den bisher erschienenen Elisabethkompositionen durch ihre Haltung und Größe eine besondere Stelle einnimmt. Es handelt sich um ein modern gerichtetes Werk, in dem die von dem Chore nach einer Dichtung von Ludwig Nüdling wiedergegebenen Gedanken und Stimmungen von dem instrumentalen Teile auf die wirksamste Weise gestützt und gedeutet werden. Die symphonische Kantate schließt mit einem Elisabethchoral.

Zentgraf.

## VERSCHIEDENES.

Die kulturwidrige Musikinstrumentensteuer wird nicht nur von der angeblichen Kunst- und Musikstadt Dresden, sondern auch von den Bädern Braunlage, Bad Harzburg und Friedrichsroda erhoben. Ein Denkmal deutscher Kulturschande!

Ein zunächst von einer kleinen Anzahl alter Studenten der Ruperto-Carola-Universität Heidelberg (Prof. Dr. med. Paul Straßmann-Berlin, Börries von Münchhausen-Windischleuba b. Altenburg Th., Prof. Dr. Frhr. Marschall von Bieberstein-Freiburg i. Br., Med.-Rat Dr. Otto Craemer-Ballenstedt i. Harz, Rechtsanwalt Dr. Hans Furler-Pforzheim, Rechtsanwalt Dr. Dr. h. c. Hachenburg-Mannheim, Direktor Dr. Otto Haehnle-Giengen a. d. Brenz, Dr. Else Heinze-Piorkowski-Dresden, Staatssekretär a. d. W. Geh.-Rat Dr. Theodor Lewald-Berlin, Rechtsanwalt Walter Mosse-Berlin, Direktor Dr. Schott--Leimen i. B., Prof. Dr. Carl Stooß-Graz, Prof. Dr. Karl Strupp-Frankfurt/M., Prof. Dr. Heinrich Titze-Berlin, Geh. Med.-Rat Prof. Dr. Georg Winter-Königsberg i. Pr.) unterzeichneter Aufruf wendet sich an alle ehemaligen Studenten Heidelbergs mit der Aufforderung sich zur Stiftung einer Orgel für die Aula der neuerbauten Heidelberger Universität zusammenzuschließen. Das Instrument ist nicht nur für die Vorlesungen und den Unterricht der Musik dringend erwünscht, sondern soll zugleich auch die Möglichkeit geben Konzerte und Feste mit musikalischer Einrahmung in der Aula zu veranstalten. Ein Ehrenbuch soll die Namen der Spender nach Jahrgängen zusammenfassen. Sendung und Zuschriften sollen Vor- und Nachname, Wohnort, Studienjahre, Fakultät und jetzige Lebensstellung enthalten. Das Konto heißt „Heidelberger Orgel-Spiel" bei der Deutschen Bank- und Diskonto-Gesellschaft, Heidelberg, Postscheckkonto Karlsruhe i. B. Nr. 519. Jeder Beitrag ist willkommen, umgehende Fühlungnahme dringend erwünscht!

In Flensburg, dieser nördlichsten Grenzstadt Deutschlands herrscht nach wie vor ein reges musikalisches Leben, worüber man sich im Hinblick auf die kulturell so gefährdete Lage der Stadt doppelt

zu freuen hat. Das unter der trefflichen Leitung des städtischen Musikdirektors Kurt Barth stehende Orchester gab nicht weniger als 7 Sinfonie- sowie 15 Volkskonzerte, ferner fanden zwei Chorkonzerte nebst vier Kammermusikabenden statt. In den Sinfoniekonzerten, die hochstehende Spielfolgen aufweisen, kam es außer zu verschiedenen Erstaufführungen, sogar zu einer Uraufführung, der von Alfred Huths zweiter Sinfonie, op. 20. Die Volkskonzerte weisen etwas einfachere Werke auf, doch ist immer eine bestimmte Höhe gewahrt. Außer den „Jahreszeiten" brachten die beiden Chorkonzerte (Leitung: H. Schauer und Roeder) die Jerusalem-Kantate von Thomas, eine Kantate von Huth und das Konzert für Orgel und Orchester mit kleinem Chor von Braunfels. Als Kuriosum sei erwähnt, daß auf dem Konzertplan der Name des verdienstvollen Musikdirektors fehlt. — Eine überaus rege Tätigkeit entfaltet auch der neue Organist und Chordirektor Johannes Röder, dem bekanntlich auch das nächste Heinrich Schützfest anvertraut ist. Wir lesen da von Motetten in der Nikolaikirche, Orgelabenden, geistlichen Abendmusiken und großen Aufführungen wie der Bachschen Matthäuspassion und zwar, den Besprechungen zufolge, in ausgezeichneten Aufführungen: daß Schütz nicht fehlt, ist selbstverständlich; vor allem verdient aber Erwähnung die Aufführung von Händels „Frohsinn und Schwermut" in der Bearbeitung von W. Buschmann.

Die von Arp Schmitger 1706 erbaute Orgel im Schloß Charlottenburg wird durch Orgelbaumeister Kemper-Lübeck wiederhergestellt. Die Arbeiten begannen im Juni und sollen im Herbst beendet sein.

In Hongkong erschien 1920 eine Schule des gregorianischen Chorals in chinesischer Sprache, die in Europa bisher unbekannt blieb.

## FUNK UND FILM.

Unter dem Titel „Rufer und Hörer" erscheinen im Deutschen Kunstverlag (Berlin W. 8, Wilhelmstr. 68) stattliche Monatshefte für den Rundfunk unter Mitwirkung der Reichs-Rundfunkgesellschaft, herausgegeben von Th. Hüpgens. Es handelt sich also um ein eigenes Unternehmen des Rundfunks, sodaß jene grundsätzliche Kritik, die diesem gerade heute recht wohl täte, sich von selbst ausschließt. Die Aufsätze sind sehr gediegen, weisen aber nicht selten eine gewisse lederne Gründlichkeit auf, die der an sich begrüßenswerten Zeitschrift nicht so ohne weiteres einen breiteren Leserkreis ermöglichen werden.

Richard Greß' Variationen über ein Thema von Mozart für Streichorchester wurden in letzter Zeit von den Sendern Leipzig, Dortmund, Stuttgart übertragen, wobei jedesmal ihre Eignung für den Rundfunk besonders anerkannt wurde.

Sigfrid Walther Müllers „Concerto grosso" für Klavier und Orchester, op. 23, erlebte seine Uraufführung im Sinfoniekonzert der Mirag am 19. April 1931 unter Leitung von Günther Ramin (Lehrer am Landeskonservatorium), Solist: Sigfrid Walther Müller (Lehrer am Landeskonservatorium Leipzig).

Am 1. Juni fand eine Aufführung der Orchestersuite op. 10 „Aus galanter Zeit" von Jul. Klaas im Breslauer Rundfunk durch die Schlesische Philharmonie unter Leitung von Kapellmeister Ernst Prade statt, ferner am 5. Juni, nachm. um 2,40 holländ. Zeit eine Aufführung der Suite op. 37 für Violine und Klavier sowie die Uraufführung eines großen Klaviertrios in h-moll op. 27 im Radiosender Huizen der Katholieke Radio-Omroep. in Amsterdam.

Die Altistin Gertrud Probst, eine Schülerin der Stimmbildnerin Trude Schulze-Albrecht, brachte am 2. Juni die Zuckmayer-Lieder op. 30 von Walther Hirschberg im Süddeutschen Rundfunk Stuttgart zur Erstaufführung.

Fünf Stücke für Oboe und Klavier von Walter Rau (Chemnitz) brachte der Mitteldeutsche Rundfunk zur Ursendung. Kammermusiker Stock (Oboe) und Kapellmeister Fischer (Klavier) in Weimar waren dem Werkchen erfolgreiche Vermittler.

## DEUTSCHE MUSIK IM AUSLAND.

Die Uraufführung von Lortzings „Undine" in französischer Sprache fand kürzlich in Straßburg unter Leitung von Louise Maucini statt.

Erich Kleiber hat für seine Konzerte in Amerika die „Theater-Suite" von Ernst Toch als Erstaufführung gewählt.

In Lyon fand ein Wagner-Festkonzert zum Besten der von der Erdrutschkatastrophe in St. Jean Betroffenen statt. In dem Konzert traten ausschließlich deutsche Solisten auf, so die Bayreuther Sängerinnen Frau Lilly Hafgren-Dinkela und Frau Elsa Jülich sowie Opernsänger Hans Schmitt.

Der bekannte Baß-Bariton Paul Lohmann, der in diesem Jahr in der Sing-Akademie unter Georg Schumann erstmalig den Christus in der Matthäuspassion sang, hatte soeben in Göteborg in Schweden einen außerordentlich großen Erfolg bei Publikum und Presse.

Heinrich Zöllners Oratorium „Babylon" wurde in Lodz unter Mitwirkung von deutschen Solisten unter Leitung von Frank Pohl vom Kirchengesangverein der St. Trinitatisgemeinde in der Philharmonie aufgeführt.

Die „Kinderlied-Variationen: Aufklänge" von S. v. Hausegger und die „slavischen Tänze" von Karl Mrazek brachte Ossip Gabrilowitsch in Philadelphia, Newyork und Detroit erfolgreich zur Aufführung.

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Fritz Stege, Berlin. — Für den Verlag und den Anzeigenteil verantwortlich: Gustav Bosse Verlag, Regensburg. — Redaktionelle Sendungen an: Redaktionelle Geschäftsstelle der „Zeitschrift für Musik" in Berlin-Johannisthal, Sturmvogelstr. 10 — Aufsätze u. innere Anfragen an: Dr. Alfred Heuß, Gaschwitz bei Leipzig, Gustav Meiselstraße 23. — Schriftleitung für Westdeutschland: Prof. Dr. Hermann Unger, Köln-Marienburg, Alteburgerstr. 338. — Sendungen für den Verlag an: Verlag der „Zeitschrift für Musik", Gustav Bosse Verlag in Regensburg. — Gedruckt in der Graphischen Kunstanstalt Heinrich Schiele in Regensburg.

# ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann
Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

HAUPTSCHRIFTLEITER: DR. ALFRED HEUSS, GASCHWITZ BEI LEIPZIG

Schriftleitung für Norddeutschland: Dr. Fritz Stege, Berlin

Schriftleitung für Süddeutschland und Österreich: Gustav Bosse, Regensburg

Schriftleitung für Westdeutschland: Prof. Dr. Hermann Unger, Köln



98. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG / AUGUST 1931 HEFT 8

## INHALT



### Bildbeilagen:



### Notenbeilage:



BEZUGSBEDINGUNGEN

Die Zeitschrift für Musik kostet im In- und Ausland im Vierteljahr RM. 4.—, Einzelheft RM. 1.50

Sie ist zu beziehen: a) durch alle Buch- und Musikalienhandlungen, b) vom Verlag der „Zeitschrift für Musik" Gustav Bosse Verlag in Regensburg direkt, c) durch alle Postämter (bezw. beim Briefboten zu bestellen). Bei Streifbandzustellung werden Portospesen berechnet. Der Bezugspreis ist im Voraus zu bezahlen

INSERTIONSBEDINGUNGEN

Preise für Anzeigen: 1/1 Seite RM. 180.—, 1/2 Seite RM. 94.—, 1/4 Seite RM. 50.—, 1/8 Seite RM. 28.—,
die einspalt. 68 mm breite Millimeterzeile kostet RM. 0.80. Bei Platzvorschrift 25% Aufschlag. Eine Anzeigenseite ist 203 mm hoch und 140 mm breit
Zahlstellen des Verlages (Gustav Bosse Verlag): Bayer. Staatsbank, Regensburg; Postscheckkonto: Nürnberg 14349; Österr. Postsparkasse: Wien 156451

# Aus neuerſchienenen Büchern.

Dr. Joachim Bergfeld: „Die formale Struktur der Symphoniſchen Dichtungen Franz Liſzts, dargeſtellt auf Grund allgemeiner Unterſuchungen über Inhalt und Form der Muſik“. (Verlag Philipp Kühner, Eiſenach.)

Wir entnehmen folgende Abſchnitte einer zuſammenfaſſenden Betrachtung, die das methodiſch auf Alfred Lorenz fußende Werk zum Abſchluß bringt:

Im ganzen geſehen entwickelt Liſzt in ſeinen Symphoniſchen Dichtungen eine Kunſt der formalen Geſtaltung, die ihn wohl zum Meiſter macht, um ſo mehr, als er die Werke nicht nach feſten, beſtimmten Plänen baute, nicht nach ihm bewußten Regeln ſchuf. Es wurde von dem immanenten Formgeſetz nicht als von einem Unbedingten geſprochen; Liſzt aber und ſeine Symphoniſchen Dichtungen würden dies wohl rechtfertigen können. Die vollkommenen Entſprechungen einzelner Glieder, einzelner Takte, abſoluter Extenſitäten könnten oftmals als Zufall angeſehen werden; nichts erſchiene abwegiger als dies. Sie gerade bilden vielmehr die wertvollſte Verifikation des immanenten Formgeſetzes als eines naturmäßigen Geſetzes von urgründiger Kraft und höchſter Weſentlichkeit für das muſikaliſche Kunſtwerk.

Nicht in allen Fällen ſcheint Liſzt aus der Kraft ſeines Willens die Wirkſamkeit des immanenten Formgeſetzes — ſo wie es früher gefordert wurde — genügend unterſtützt zu haben; als wirklich ungelöſt aber darf nur das formale Problem von „Ce qu'on entend sur la montagne“ betrachtet werden, von kleinen Mängeln und Schönheitsfehlern anderer Werke abgeſehen. Keinesfalls iſt darum ein Urteil berechtigt, wie es Hans Mersmann (17,120) über die Symphoniſchen Dichtungen Liſzts abgibt: „In den beiden Grenzfällen künſtleriſcher Formgebung, dem Potpourriprinzip älterer Spielopern und ihrer Ouvertüren, und der Symphoniſchen Dichtung, etwa bei Liſzt, welche Inhaltvorgänge nach dem primitiven ſtofflichen Zuſammenhang des Programms aneinanderreiht, ſinkt das Anreihungsprinzip bis zum Negativ einer Form herab.“ Solche Fehlurteile, die nicht ſelten mit einem Anflug von Geringſchätzigkeit gegeben werden, möchte die vorliegende Arbeit gern für die Zukunft vermeiden helfen. Denn es iſt weder wahr, daß in den Symphoniſchen Dichtungen Liſtzs „Inhaltvorgänge nach dem primitiven ſtofflichen Zuſammenhang des Programms“ aneinandergereiht würden, noch entſpricht es den Tatſachen, daß Liſzt die Reihenform auch nur bevorzugte, geſchweige denn, daß ſich vom „Negativ einer Form“ reden ließe. — Dem gegenüber ſollte Liſzt nicht als hervorragender muſikaliſcher Architekt hingeſtellt werden; es konnte nur darauf ankommen, zu zeigen, daß ſeine ſymphoniſchen Werke, da wir ſie als Meiſterwerke ihrer Zeit in anderer Beziehung ſchätzen, nicht formlos im Sinne einer Unform ſind, denn das Meiſterwerk iſt meiſterhaft immer in ſeiner Ganzheit, oder es iſt keines; wer würde das aber angeſichts der hohen Kunſtwerte der Harmonik, Inſtrumentation und Dynamik dieſer Symphoniſchen Dichtungen ſagen wollen.

*

Der edelſte und letzte Zweck einer wiſſenſchaftlichen Arbeit aber iſt der Dienſt am Leben, in dieſem Falle der Dienſt an der praktiſchen Kunſtübung, d. h. dem Interpreten — und ſei es in allerbeſcheidenſtem Maße — Anregung zu geben. Eingedenk dieſes oberſten Zieles wurden die Vorſchläge über die Programmgeſtaltung, d. h. eigentlich die Weglaſſung der Programme, gemacht. Nur in einem Falle, dem des Mazeppa, ließ ſich eine ſympathiſche Löſung nicht finden; eine Aufführung gerade dieſes Werkes aber erſcheint in mannigfacher Hinſicht ohnehin wenig ratſam und für das rechte Verſtändnis der Liſztſchen Symphonik keinesfalls dienlich. — Als durchaus nicht belanglos dürfen zwei Kleinigkeiten erſcheinen: die angeregte Streichung von vier Takten in den Idealen und die Wiederholung zweier Takte in Ce qu'on entend sur la montagne. — Die Berückſichtigung der von Liſzt vorgeſehenen Striche iſt unbedingt anzuraten in Taſſo, Hungaria (2. Kürzung) und Feſtklänge; es iſt aus formalen Gründen auch durchaus wünſchenswert, daß in den Feſtklängen die Varianten (frühere Einführung des Polonaiſenrhythmus) der erſten Faſſung vorgezogen werden. Nicht anzuraten, vielmehr vollkommen abzulehnen ſind die disponierten Striche in Prometheus und den Idealen. Schließlich darf auf die vorgeſchlagene Kürzung von Ce qu'on entend sur la montagne verwieſen werden, die vielleicht geeignet iſt, von dem ſonſt hochbedeutenden Werke die formale Schwäche abzuwenden.

Ganz allgemein iſt für die Dirigenten von höchſter Wichtigkeit, ſich über die formale Anlage der Werke klar zu werden, um ſie plaſtiſch vor den Hörer ſtellen zu können; die Berückſichtigung formaler Gegebenheiten iſt für die Interpretation ebenſo wichtig wie die Phraſierung. Gerade hierin aber iſt man Liſzt immer viel ſchuldig geblieben, und noch heutige Aufführungen ſchaffen zumeiſt keinen Wandel. . . . .

## Ehrungen.

Prof. Dr. Herm. Zilcher erhielt zum zehnten Würzburger Mozartfest die silberne Mozartmedaille der Internationalen Mozartstiftung.

Karl Höller hat für seine kompositorischen Leistungen in diesem Jahre von der staatl. Akademie der Tonkunst München den Felix Mottl-Preis erhalten, der damit seit langem zum ersten Male wieder verliehen wurde. Neben ihm wurde der Preis, der mithin ausnahmsweise doppelt zur Ausgabe gelangte, auch der Pianistin Rosl Schmid zuerkannt.

Die Pianistin Charlotte Bartsch, Schülerin von Fritz Masbach, wurde mit der „Gustav Holländer-Medaille" des Sternschen Konservatoriums ausgezeichnet.

Dem Warschauer Philharmonischen Orchester (Leitung G. Fitelberg) wurde vom polnischen Staat das goldene Verdienstkreuz verliehen.

An dem Haus des einstigen Bürgermeisters Wilhelm Grete in dem braunschweigischen Orte Vorsfelde, wo sich Hoffmann v Fallersleben oft aufhielt, will der Bürgerverein eine Gedenktafel anbringen. Sie soll zum neunzigjährigen Jubiläum des Deutschlandliedes, im August dieses Jahres, eingeweiht werden.

Anläßlich des 100. Geburtstages Joseph Joachims wurde an dessen Geburtshause in Kittsee im Burgenlande eine Gedenktafel feierlich enthüllt. Bei der Enthüllung, die der Landeshauptmann Leser vornahm, sprach als Vertreter der Hochschule für Musik in Berlin Richard Rösler, ein Schüler des Meisters.

## Preisausschreiben u. a.

Aus Mitteln der „Elisabeth Sprague-Universitäts-Stiftung" veranstaltet die Musik-Abteilung der Kongreß-Bücherei zu Washington ein Preisausschreiben in Höhe von 100 Dollars für ein Kammermusikwerk, geschrieben für 6 Streichinstrumente (ohne Klavier). Dieser Wettbewerb ist für Komponisten aller Nationen offen. Der Wettbewerb wird am 30. September 1932 geschlossen. Manuskripte (Partitur und Stimmen) müssen ungenannt geschickt werden (mit dem vollen Namen und Anschrift des Komponisten in einem versiegelten, der Komposition gesonders beigefügten Briefumschlage) an den Hauptleiter der Musikabteilung der Kongreß-Bücherei zu Washington. Nur solche Originalwerke (keine Bearbeitungen) sollen gewählt werden, die noch nirgends herausgegeben und öffentlich aufgeführt wurden. Die eigenhändig geschriebene Partitur des preisgekrönten Werkes soll Eigentum der Kongreß-Bücherei verbleiben als Beitrag zu ihrer Manuskript-Sammlung. Die Bücherei behält sich das Alleinrecht für die Aufführung des preisgekrönten Werkes binnen eines Jahres nach der Preisverteilung vor. Dieses Werk wird bei der nächsten Fest-Kammermusik in der Kongreß-Bücherei im April 1933 seine Uraufführung erleben. Alle Werke, die in diesen Wettbewerb eintreten, werden nur unter diesen Bedingungen angenommen.

Einen Kompositionswettbewerb veranstaltet „The Treble Clef", 1301 Spruce Str. Philadelphia, P. A. (U. S. A.). Mit dreihundert Dollar wird der beste 3—4stimmige Frauenchor prämiiert (mit oder ohne Solo), begleitet mit 1—8 Instrumenten, 10—15 Minuten Aufführungsdauer, mit englischem Text versehen. Einsendungen (unter Pseudonym mit Adresse in verschlossenem Umschlag) an obige Firma bis 31. Dezember 1931. Die Beteiligung ist international.

Die Berliner Ortsgruppe der I. G. N. M. (Internationale Gesellschaft für Neue Musik) ersucht um Einsendung neuer Kompositionen jeglicher Gattung und Besetzung an den Schriftführer Dr. L. Kallenbach, Berlin-Halensee, Kurfürstendamm 96, unter Beifügung des Rückportos. Nicht freigemachte Sendungen werden nicht zurückgeschickt.

Musik der Zeitgenossen, Hausmusik Schultz-Birch, Weimar, Marienstr. 2. Junge, auch noch ganz unbekannte Komponisten können ihre Werke zwecks Aufführung einschicken. Nur fehlerfreies und, wenn Manuskript, gut abgeschriebenes, Material kann berücksichtigt werden. Vor allem für Sologesang, auch andere Stimmgattungen und Ensembles (Frauenstimme), dann aber auch Kammermusikwerke aller Instrumente. Genaue Adresse und Rückporto ist bitte beizufügen. Die Aufführung geschieht in meinen Räumen, vor einem ständigen Hörerkreis von etwa 50—70 Personen, teils Fachmusikern, die sich für moderne Musik interessieren. In der Regel werden diese Sonntagmorgenfeiern von der Presse besprochen.

## Verlagsnachrichten.

Erw. Lendvais „Elegische Gesänge" op. 44, ein für die Entwicklung des zeitgenössischen Männerchorstils bedeutsames Werk, gelangte während der diesjährigen Nürnberger Sängerwoche zur Aufführung. Der drei 4stimmige, madrigalartige Chöre umfassende Zyklus ist in der Edition Peters erschienen.

Ein Ideal-Programm für Elisabethfeiern bietet das neueste Werk des Karlsruher Hochschuldirektors Franz Philipp: „Sancta Elisabeth. Eine Folge von Gesängen zu Ehren der heiligen deutschen Frau". Das Werk setzt sich zusammen aus 2 einstimmigen deutschen Kirchengesängen „Notruf" und „Lobgesang" für Chor

# Salzburger Festspiele 1931

## Mozartfest

Veranstaltet von der intern. Stiftung „Mozarteum"

13. August im „Mozarteum": **W. A. Mozart, Orchesterkonzert**
Dir. Franz Schalk

18. August in der St. Peterskirche: **W. A. Mozart, C-Moll Messe**
Dir. Bernh. Paumgartner

19. August im „Mozarteum": **W. A. Mozart, Kammermusik**

21. August im „Mozarteum": **W. A. Mozart, Orchesterkonzert**
Dir. Bruno Walter

## Serenaden

im Hofe der fürsterzbischöflichen Residenz

Dirigent: Bernhard Paumgartner

Wiener Philharmoniker, Chor der Wiener Staatsoper, Mairecker-Quartett, Wien

27. Juli: Orchestermusik
29. Juli: Orchestermusik
3. August: Kammermusik
6. August: Orchestermusik
11. August: Orchestermusik
13. August: Chormusik
19. August: Orchestermusik
21. August: Chormusik
22. August: Kammermusik
28. August: Orchestermusik

## Dom-Konzerte

Veranstaltet vom Salzburger Dommusik-Verein im Dom zu Salzburg

Dirigent: Joseph Meßner

26. Juli: **W. A. Mozart, Davidde Penitente**

2. August: **F. Schubert, Solo-Kantaten**
**A. Bruckner, E moll Messe**

9. August: **W. A. Mozart, Requiem**

16. August: **L. van Beethoven, Missa solemnis**

23. August: **Händel, Messias**

# Salzburger Festspiele 1931

## Opern-Aufführungen

(Wiener Staatsoper, Stagione d'opera italiana)

25., 28. u. 31. Juli u. 6. August: **Rossini, Il Barbiere**
Dir. Art. Lucon

26. Juli u. 4. August: **Donizetti, Don Pasquale**
Dir. Art. Lucon

30. Juli u. 7. August: **Cimarosa, Il Matrimonio segreto**
Dir. Art. Lucon

1., 10. u. 27. August: **R. Strauß, Der Rosenkavalier**
Dir. Cl. Krauß

3. u. 22. August: **W. A. Mozart, Don Juan**
Dir. Frz. Schalk

5., 12. u. 20. August: **W. A. Mozart, Figaros Hochzeit**
Dir. Cl. Krauß

8., 17. u. 25. August: **W. A. Mozart, Die Zauberflöte**
Dir. Br. Walter

11. u. 30. August: **W. A. Mozart, Die Entführung a. d. Serail**
Dir. Fr. Schalk

14. u. 19. August: **W. A. Mozart, Cosi fan tutte**
Dir. Cl. Krauß

15. u. 24. August: **Chr. W. Gluck, Orpheus**
Dir. Br. Walter

18. u. 29. August: **L. v. Beethoven, Fidelio**
Dir. Frz. Schalk

## Orchester-Konzerte

Dirigenten:
E. von Dohnanyi, Clemens Krauß, Franz Schalk, Bruno Walter
Orchester: Budapester Philharmoniker, Wiener Philharmoniker

27. Juli:
**Mozart, Bach, Brahms**

29. Juli:
**Ungarische Musik**

2. August:
**Beethoven, Brahms**

9. August:
**Klassische Musik**

16. August:
**Johann Strauß**

23. August:
**G. Mahler, Lied v. d. Erde**

26. August:
**Beethoven**

30. August:
**Beethoven, Bruckner**

und Gemeinde, einem vierstimmigen lateinisch-deutschen Hymnus für gem. Chor „Ave sancta Elisabeth", einem Interludium „Gebet" für eine hohe Singstimme oder einst. Frauenchor, Violine und Orgel sowie ferner einer Elisabeth-Litanei für gem. Chor, Kinderchor und Orgel (Bläser ad lib.). So kann mit diesem Werk eine vollständige Andacht oder Festfeier stileinheitlich durchgeführt werden. Schwierigkeitsgrad leicht bis mittel. Über den musikalischen Wert urteilt Johannes Hatzfeld: „Ich bin erschüttert von der Größe und Schönheit dieses Werkes. Wer mit so wenig Mitteln so viel sagen kann, ist wahrlich ein großer Meister. Dies Werk wird für kirchliche Feiern und dort, wo man die Kräfte und Mittel für das abendfüllende Haas'sche Volksoratorium nicht hat, schlechthin das Werk des Elisabethjahres sein." Am 30. Juli ist es im Verlag L. Schwann, Düsseldorf, erschienen.

## Zeitschriften-Schau

„Das Orchester", Jahrg. 8, Nr. 13 (Regensburg).

Aus der Gedenkrede zum 100. Geburtstag Joseph Joachims, gehalten von Prof. Dr. H. J. Moser in der Akademie der Künste:

„Eine erlauchte Ahnenschaft, aus der er geigerisch hervorgegangen ist — sein künstlerischer Stammbaum geht über seinen Lehrer Joseph Böhm (den letzten Quartettprimarius Beethovens) auf die Meisterkette Rode-Pugnani-Somis-Corelli zurück, die bei diesem ihrem Urvater den edelsten, instrumentalen Belcanto erlernt hatte, um in ihrer französischen Epoche die pointierteste Bogen-Artikulation hinzuzugewinnen. Bedenkt man noch den Zustrom an altwienerischer Eleganz und Schelmerei, der dem von Szerwaczyński in Pest vorbereiteten Wunderknaben durch das Vorbild der Gruppe Clement-Meyseder, Hellmesberger-Schuppanzigh zugekommen ist, so hatte ein glücklicher Stern ihn mit dem vollendetsten Handwerkszeug ausgestattet. Ein Ohr, dessen Feinheit das Staunen der Physiologen und Akustiker wecken sollte, eine Hand, deren Zweckmäßigkeit ein Darwin bewundert hat, kam hinzu, und vor allem eine keusche, starke Seele, welcher Felix Mendelsohn der wahre Geleiter zu den Höhen der Kunst hat werden können. An Joachims Spiel war bis ins Alter hinein dies das Merkwürdigste: die rätselhafte Verbindung von magistraler Strenge mit schier zigeunerhafter Freiheit, der Ausgleich von apollinischer Beherrschtheit und wahrhaft dionysischer Leidenschaft. Wie oft hat mir mein Vater von Quartett- und Quintettproben erzählt, wie Joachim in der Adagiokantilene oder in den Allegropassagen eines Haydn, Mozart, Beethoven so unmerklich frei ausgeschweift, daß Emanuel Wirth, der Meisterbratscher, in aufgebrachter Bewunderung murmelte: „Aufgepaßt, jetzt geht der Alte wieder spazieren!" Und wenn auf Halir's Vorhalten, es sei sehr schwer, zu einem derartigen Rubato zu begleiten, Joachim augenzwinkernd meinte, er habe doch gespielt wie ein Metronom, dann bekam er von Halir die schlagfertige Antwort: „Ja, wie der Schumannsche!" — denn der schlug bekanntlich immer ganz anders. ... Joachim hat es, in seiner bescheiden abwehrenden Art, einmal sehr plastisch zu Karl Klingler ausgedrückt, welche Stilquellen am stärksten auf seine Interpretationsweise eingewirkt haben: „Das Rubato habe ich von Liszt, die Straffheit des Tempos von Mendelssohn" (das scheint noch zutreffender als Kretzschmars Variante, wonach Joachim gerade die Freiheit des Vortrags Mendelssohn zu verdanken hätte).

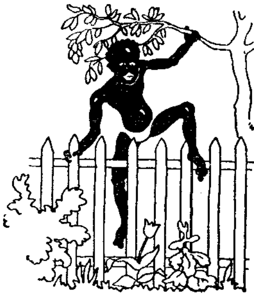
Es gilt demgemäß auch stark für die Nachgeborenen zu betonen, da die nachdeutsche Musikschriftstellerei in Joachim gern den nur Schumann-Brahmsisch orientierten Erzphilister hat sehen wollen, daß in Joachim alles andere als ein kühler Akademismus regiert hat — mag er sich aus Gründen künstlerischer Weltanschauung durch den berühmten Absagebrief an Liszt, den man als Beispiel wahrhaftigster Menschlichkeit preisen sollte, mit der komponierenden „Fortschrittspartei" noch so scharf überworfen haben — als darstellender Künstler ist er, was Plastik und Wärme des Vortrags betrifft, immer mit Liszt und Wagner verbündet geblieben. Was soll man in der Erinnerung an seine Geige, die vor nunmehr 24 Jahren verstummt ist und doch in jedem, der sie hörte und tief nach innen lauscht, noch heute weiterklingt, was soll man an seinem Spiel am höchsten preisen? Die überirdische Verklärtheit und tempelhafte Adligkeit „seines" Beethovenkonzerts oder die bohrende Dämonie „seiner" Bachschen Chaconne? Die zierlichen Blumenranken-Ornamente „seines" 22. Konzerts von Viotti oder „seine" herb-gewaltige Brahms-Interpretation? Seine elegische Klage bei Schubert, sein seliges Schweben bei Mozart? Vielleicht ist es gerade sein Mozartspiel, das bis heute am unersetzlichsten geblieben ist; denn er besaß hierfür etwas, das bei ausübenden Künstlern sehr selten ist: einen unendlich tiefen, leidenden und wissenden Humor.

*Das lustigste Buch für die Ferientage*

# Will Vesper

# Sam in Schnabelweide

**Eine lustige Kleinstadtgeschichte. Mit Federzeichnungen von Adalbert Roth.**
**In Leinen gebunden RM. 5.—**



Eine fröhliche Satire auf die Kleinstädterei und ihren Klatsch, ihre Wichtigtuerei und ihre Neugier. Das plötzliche Auftauchen eines Kamerunnegers, der seinen französischen Ausbeutern entflohen ist und als blinder Fahrgast nach Deutschland und weiter nach Schnabelweide gekommen ist, versetzt die Gemüter der braven Schnabelweider in größte Bestürzung und gibt dem Verfasser die beste Gelegenheit, das widerspruchsvolle Verhalten seiner biederen Kleinstädter an den Pranger zu stellen. Will Vesper erzählt mit drastischem Humor und malt seine poetische Stimmungen, seine volkstümliche, unbeschwert heitere Erzählkunst zeigt sich in diesem Werk von der liebenswürdigsten Seite. *Hamburger Nachrichten.*

Es ist ein erholsames Buch voller Kleinstadtklatsch und spaßiger Kleinstadtbegebenheiten. Und es ist doch gleichzeitig viel mehr. Denn Lebensweisheit lugt aus jeder Seite heraus mit einem Siegerlächeln über den törichten Alltagskram, mit einem gesunden Spott über alles unwichtige Wichtignehmen, über alles Parteigezänk der heutigen Zeit. Das Buch wird herzliche Freude auslösen und für die Reisezeit eine frohe Stunde bescheren. *Deutsche Zeitung, Berlin.*

Gut gesehen und beschrieben sind die verschiedenen Kleinstadttypen, die jede in ihrer Art zu Worte kommen. Über allem liegt ein goldener Humor, gemütlich und gesund, und auch da ohne verletzende Schärfe, wo Vesper den Anlauf nimmt, in Satire überzugehen. *Kölnische Volkszeitung.*

Wahrhaftig: Die reizvollste Kleinstadtgeschichte, die mir seit Jahren vor die Augen gekommen ist. Ein echtes deutsches Buch, ein herzhaftes fröhliches Verspotten deutscher Kleingeistkrämerei. Es ist ja vielmehr als die Geschichte um den kleinen Negerjungen Sam, der Schnabelweide in Unruhe bringt. Es ist eine Glosse über unsere Tage. Ein Schelmenspiel, hinter dem die Lebensweisheit steckt. *Niederdeutsche Zeitung, Hannover.*



Will Vesper schenkt uns mit dieser Kleinstadtgeschichte ein paar Stündchen heiterer Erholung. Das Buch liest sich sehr lustig und gewinnt durch den heimlichen Ernst, der hinter den tollen Kapriolen des kleinen Sam und dem aufgeregten Gegacker der Schnabelweider steckt. *Velhagen & Klasings Monatshefte.*



HANSEATISCHE VERLAGSANSTALT · HAMBURG-BERLIN



# MARIA BACH

Komponistin

Adresse: Wien III, Reisnerstraße 30/I

*Neuerscheinung bei Verlag Doblinger (Bernh. Herzmansky), Wien-Leipzig:*

Klavierquintett (das Wolgaquintett)
Uraufführung Wien 1929

Sonate für Cello und Klavier
Ur- und Erstaufführungen, Wien, Mannheim, Köln, Frankfurt, Berlin. 1928/1930.

Klavierstücke (zweihändig)

Flohtanz (Klaviergroteske)

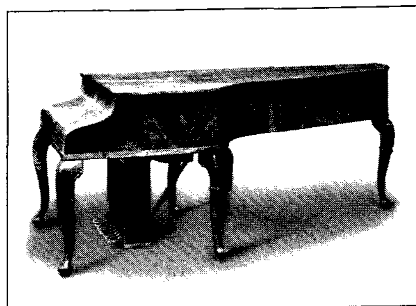
Lieder für eine Singstimme mit Klavierbgl.
nach Texten von: Wildgans, Werfel, Hamsun, Morgenstern, Rilke, Hartlieb, Huch, Münchhausen, Falke, Bierbaum, Dehmel u. a. (deutsch)

Lieder für Gesang mit Orchesterbegleitg.
(auch mit Klavierbegleitung)

Narrenlieder (Zyklus)
Text: Otto Jul. Bierbaum (deutsch, engl., ital., franz.)

Japanischer Frühling (Zyklus)
nach altjapanischer Lyrik (deutsch, englisch)

Drei Lieder
nach Texten von Werfel, Hamsun, Wildgans (deutsch)



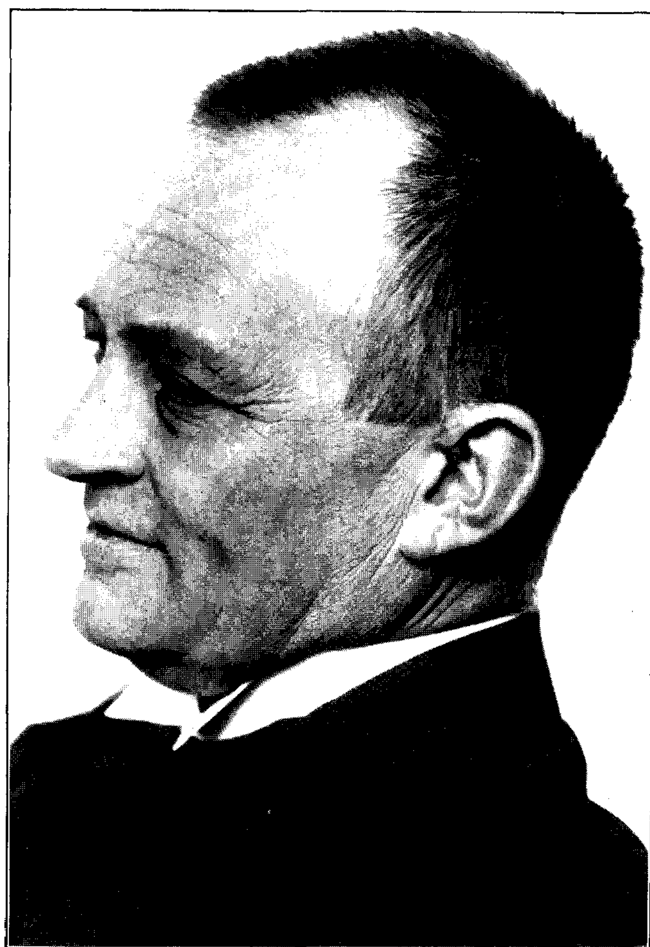
# CEMBALO

**Maendler-Schramm**

**München**

Rosenstraße 5

*Das Ereignis unserer Münchener Tage war*
*die erste Begegnung mit unserem Cembalo,*
*wir sind beide noch ganz erfüllt von diesem*
*Ihrem Meisterwerk, das tönend für Sie und*
*Ihre Arbeit zeugen soll mit feurigen Zungen.*
*Beuron, 14. 8. 30*
*gez. Kapellmeister S.*



Phot. E. Wasow-München.

Hermann W. von Waltershausen

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem Musikalischen Wochenblatt

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

HAUPTSCHRIFTLEITER: DR. ALFRED HEUSS, GASCHWITZ BEI LEIPZIG



98. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG / AUGUST 1931 HEFT 8

# Hermann Wolfgang von Waltershausen.

Von Ludwig Unterholzner, Hannover.

Wer die hervorragenden Persönlichkeiten unseres heutigen Musiklebens aufzählt, kann Hermann Wolfgang von Waltershausen nicht übergehen. In der vielfältigsten Weise übt er auf unsere künstlerische Existenz Einfluß. Als Komponist und als Dichter, als Dirigent und Pädagoge, als Wissenschaftler und Organisator steht er in der Reihe der auffallendsten Erscheinungen unserer Zeit, als einer ihrer bedeutendsten Vertreter. Die bestechende Mannigfaltigkeit seiner Begabung und die erstaunliche Weite seines Aktionsradius bieten denn auch die besonderen Schwierigkeiten für eine Würdigung seines Wirkens. Es ist klar, daß innerhalb dieser reichverzweigten Tätigkeiten H. W. v. Waltershausens wechselseitige Beziehungen vorliegen. Aber es ist nicht so, daß Waltershausen das eine ist um das andere sein zu können. So ist er nicht Dirigent um nur seine Werke aufzuführen, nicht Schriftsteller um Verständnis für seine kompositorischen Arbeiten zu verbreiten, sondern beides im umfassendsten und speziellen Sinn der betreffenden Berufe. Besonders klar zeigt sich diese Wesenseigentümlichkeit Waltershausens an dem Verhältnis, in dem seine dichterischen und musikalischen Fähigkeiten zueinander stehen. Nicht schreibt er ein Drama mit der Absicht es zu komponieren. Die dichterische Empfängnis ist von der kompositorischen völlig unabhängig, ja sie nimmt auf musikalische Möglichkeiten überhaupt keine Rücksicht. Erst wenn das Drama als ein selbständiges, abgeschlossenes und für sich allein bestehendes Kunstwerk fertig geformt ist, wird es zur Musik in Beziehung gesetzt und im eigentlichen Sinne des Wortes vertont. So sehr also die Personalunion von Dichter und Komponist in Waltershausen an romantische Vorbilder gemahnen mag, so stellt sie doch ein durchaus Neues, Eigenes, ja durchaus Unromantisches dar; denn nicht der Mangel an geeigneten dichterischen Vorlagen drängt hier den Komponisten sich selbst einen Text zu schaffen, der seinen musikalischen Visionen genügt. Während solche Verlegenheitstexte ohne den Zusammenhang zu der zu ihnen geschriebenen Musik zumeist mehr oder weniger bedeutungslos erscheinen, verlieren Waltershausens Dichtungen nicht an Wert, wenn man sie für sich gesondert und von der Musik losgelöst betrachtet. Ja es läge ganz im Sinne der dichterischen Begabung Waltershausens, sich einmal in einem unkomponierbaren Werk zu verwirklichen. Vielleicht wird das noch ein „Tonkünstlerroman" bestätigen, den Waltershausen schon vor Jahren zu schreiben beabsichtigte, und der dann wohl sicher auch in biographischer Hinsicht wertvolle Aufschlüsse geben würde. Aber es bedarf nicht erst eines zukünftigen Beweises für die innere Getrenntheit und Selbständigkeit der dichterischen und musikalischen Fähigkeiten Waltershausens, für dieses Nebeneinander-Sein seiner schöpferischen Kräfte, diese eigenartige Organisation seines Geistes, die zum Typus des

Romantikers geradezu einen Wesensgegensatz bildet. Ein solcher Beweis liegt in gewisser Hinsicht schon in seinem jüngsten Werk, dem dramatischen Gedicht „Alkestis" vor, das im wesentlichen von einem „Sprecher" vorgetragen wird, dessen Erzählung der dramatischen Vorgänge keineswegs ein durchkomponiertes Melodram geworden ist, und auch vom gesungenen Chor nur unterbrochen wird, um einzelne Episoden lyrisch auszuweiten. Genau wie seine dichterischen und musikalischen Arbeiten gehen auch die anderen Tätigkeiten Waltershausens nicht auseinander hervor, sondern nebeneinander her, die schriftstellerischen, wissenschaftlichen, dirigentischen, pädagogischen und organisatorischen. Rätselhaft mutet der Erfolg so vielgeteilter Arbeiten an, und er wird auch nur dadurch möglich und erklärbar, daß sich Waltershausen nicht zugleich allen Gebieten, sondern in einem natürlichen Wechsel einem nach dem anderen mit immer ausschließlicher Kraft zuwendet.

So auch wird die verhältnismäßig geringe Zahl seiner Kompositionen verständlich, mit der er hinter der mancher anderen Komponisten zurückbleibt. Andererseits ergibt sich daraus auch die besondere Bedeutung, die ihr zukommt; denn von einem Werk zum anderen vollziehen sich Fortschritte, in denen sich die jüngere Musikentwicklung klar und sinnfällig kongretisiert. So sind sie bis zur größten Bewußtheit gesteigerter Ausdruck der leidenschaftlichen Zeitbewegung von der Romantik zur Moderne, wie in ihnen versucht wird, die stilistischen Errungenschaften des revolutionären Fortschrittes an die große Vergangenheit der deutschen Musik anzuschließen, ja sie aus ihr zu rechtfertigen. Daß solcherweise zwischen revolutionärem und konservativem Geist aus einem reinen, verantwortungsbewußten Ethos und kritischem Bewußtsein vermittelnde Schaffen H. W. v. Waltershausens erscheint darum auf keiner Stufe seiner Entwicklung problematisch, so sehr es sich selbst zu den wagemutigsten Wandlungen der letzten Jahre bekennt oder sie sogar vorausgeahnt hat. Vielmehr beantwortet es in einem beispielhaften Sinn die vielen und dringlichen Fragen, wo die Grenze zwischen Wert und Unwert der Neuerungen zu suchen ist. Eine aus umfassenden Kenntnissen gesicherte ästhetische Anschauung und aus kritisch-analytischen Erkenntnissen zu fast schulmäßiger Deutlichkeit zu klaren Umrissen formulierte „Theorie der neuen Möglichkeiten" liegt in Waltershausens Werkreihe eingeschlossen.

In diesem Zusammenhange ist es bemerkenswert, daß sich Waltershausen immer mehr von der Oper entfernt hat, obwohl er doch von ihr ausgegangen ist, und obwohl ihre Dramaturgie theoretisch und praktisch sein Spezialgebiet darstellt. Nach dem dritten Bühnenwerk setzt ein innerer Wandlungsprozeß ein, der eine neue, der Symphonie und den strengen musikalischen Formen gewidmete Schaffensperiode zur Folge hat. Und so groß die Erfolge der früheren Werke waren, so sehr sie oft ahnungsvoll der Entwicklung vorausgegriffen haben, so trägt doch sie im besonderen alle Merkmale einer Reife und einer Originalität, die die geistige Physiognomie ihrer Zeit mitgeformt haben. Zweifellos sind ihr die tiefgründigen wissenschaftlichen Arbeiten, die Waltershausen in der zwischen beiden Perioden liegenden Zeit hauptsächlich aus einer umfangreichen musikpädagogischen Tätigkeit erwuchsen, zu einem nicht zu unterschätzenden Vorteil geworden. So sind in der bisherigen Lebenskurve H. W. v. Waltershausens, der in Göttingen am 22. Oktober 1882 als Sohn des Nationalökonomen August Sartorius von Waltershausen geboren worden ist und in Straßburg bei M. J. Erb und später bei L. Thuille in München studiert hat, leicht folgende — wenn auch unverbindliche — Abschnitte festzustellen: Zeit ungefähr bis zum Jahr 1917, in dem Waltershausen in München sein „praktisches Seminar für fortgeschrittene Musikstudierende" gründete, dessen rasche Entwicklung Ursache seiner 1920 erfolgten Berufung an die Akademie der Tonkunst war. Die Jahre bis ungefähr 1923 füllten überwiegend wissenschaftliche Arbeiten aus, deren tiefgründige, mit lautem Erfolg anerkannte, Ergebnisse in den Büchern „Der Freischütz" und „Das Siegfried-Idyll" (Verlag Hugo Bruckmann, München 1920), in der operndramaturgischen Studie zur „Zauberflöte" (gleichfalls Verlag Hugo Bruckmann, 1920), in der Biographie über Richard Strauß (Drei Masken Verlag, München, 1921) und in der Schrift „Glucks Orpheus und Eurydice" (Drei Masken Verlag, München, 1923) niedergelegt sind. Im Nachzug der ersten Epoche, die über die Stationen „Else Klapperzehen", eine 1909 von Schuch in Dresden uraufgeführte zweiaktige

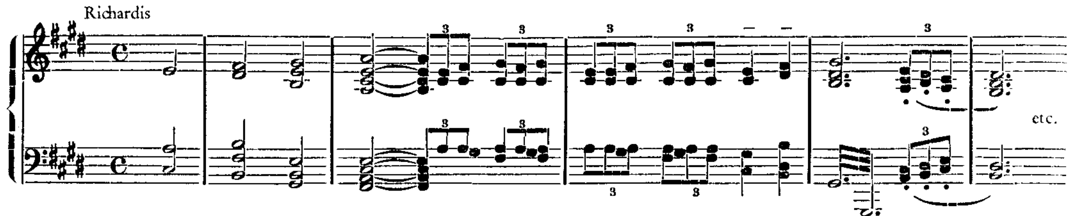
Musikkomödie, über die dreiaktige, in Frankfurt 1912 uraufgeführte Musiktragödie „Oberst Chabert" und über das 1915 in Karlsruhe uraufgeführte dreiaktige Mysterium „Die Heilige Richardis" geführt hatte, fiel in das Jahr 1919 noch die Uraufführung der dreiaktigen Oper „Die Rauensteiner Hochzeit", ebenfalls durch das Landestheater in Karlsruhe. Von 1924 ab folgen dann mit ziemlich gleichmäßigem Jahresabstand die großen symphonischen Werke, die „Apokalyptische Symphonie", op. 20, die „Polyphonen Studien für Klavier", op. 21, die Symphonie „Hero und Leander" op. 22, die „Krippenmusik für Kammerorchester und obligates Cembalo", op. 23, die „Orchesterpartita über drei Kirchenlieder", op. 24, und in der allerjüngsten Zeit die bereits erwähnte Dichtung „Alkestis", op. 25, für einen Sprecher, Chor und Orchester, und endlich eine „Lustspielouvertüre", op. 26. Die Aufeinanderfolge dieser Werke wird nur 1929 durch die Herausgabe der Schrift „Dirigenten-Erziehung" in der von Leo Kestenberg herausgegebenen musikpädagogischen Bibliothek (Verlag Quelle und Meyer, Leipzig) unterbrochen.

* * *

Der Stoff zu Waltershausens Oper „Oberst Chabert" entstammt Balzacs „Comtesse a deux maris". Der aus der Schlacht bei Preußisch-Eylau totgemeldete Graf Chabert, Oberst der napoleonischen Armee, hat sich unter unsäglichen Leiden eines armseligen und verfolgten Vagabundenlebens in seine Heimat, nach Paris, durchgerungen, wo er seine Frau, Rosine, als Gattin des Pairs Ferraud wiederfindet. Gegen sie, die ihn verleugnet, vertritt ihn der Advokat Derville. Rosine, die am Morgen ihrer Hochzeit mit Ferraud die erste Nachricht aus Chaberts Hand erhalten hat, wird ihrer Schuld überführt. Ferraud verläßt sie. Da sucht sie letzte Rettung bei Chabert selbst, den sie bittet, auf seine Ansprüche zu verzichten und ihr neues Eheglück nicht zu zertrümmern. Aber Chabert besteht auf seinem Recht und erst als ihm Rosine erwidert, daß sie ihn nie geliebt habe, besinnt er sich: „Es ist ein Gesetz vom allerhöchsten Gott, daß Tote nicht mehr wiederkehren sollen. Die Ordnung aller Welt steht auf dem Tod . . ." Auf einem Zettel bestätigt er sich als Schwindler, als Bettler Hyacinth, der die Maske des Oberst Chabert betrügerischerweise benützt habe. Er will sich nicht ertrotzen was nie sein eigen war. Geht „Hyacinth auch jämmerlich zugrunde, so starb doch Graf Chabert den Heldentod". Eine Kugel bereitet ihm und aller Not ein Ende. Rosine aber, überwältigt von solcher Hingabe, folgt ihm in den Tod. Auf Grund der brutalen Explosionskraft dieser Szenen ist das Werk oft dem Verismus zugezählt worden. In Wahrheit aber weist die Vertiefung der Konflikte und ihre Lösung aus tiefen ethischen Erkenntnissen auf eine weit über die Wirklichkeitsschilderung hinausgehende Art der künstlerischen Gestaltung. Wohl ist die musikalische Faktur in der Technik des dramatischen Aufbaues und im Ausdruck in veristischen Stileigentümlichkeiten befangen und über dem Bestreben, dem jeweiligen Augenblicksgehalt der szenischen Vorgänge zwingende Wirkung zu sichern, ist auf eine zusammenfassende, musikalisch-symphonische Formung im allgemeinen Verzicht geleistet. So bleibt das musikalische Detail schildernder Natur, rubat und explosiv. Nur den Titelhelden begleitet die Marseillaise leitmotivisch und noch das Zitat aus Chaberts Erzählung seines vermeintlichen Heldentodes in dem oben angedeuteten Monolog macht erschütternde Zusammenhänge mit rein musikalischen Mitteln deutlich.

Den Inhalt des dramatischen Mysteriums „Richardis" bildet eine elsässische Sage, die, ein Wandermotiv, in ähnlicher Form vielfach anzutreffen ist. Kaiser Karl der Dicke lernt bei einem Kirchenraub die Äbtissin Richardis kennen, bietet ihr alle Macht und allen Reichtum, selbst den Preis der Krone, damit sie ihm zu Willen sei. Richardis indessen widersteht der Versuchung. Da entführt sie der Kaiser und zwingt sie, nachdem sie ihres Gelübdes entbunden worden ist, die Ehe mit ihm einzugehen. Empört über ihre Zwangslage bleibt Richardis indes ihrem Gelübde weiter freiwillig verbunden, obwohl der Kaiser und mit ihm das Volk einen Thronfolger für das Reich begehren. In ihr Gemach dringt der frühere Beschützer ihres Klosters und gesteht ihr, die auch für ihn eine tiefe Neigung gefaßt hat, seine Liebe. Doch auch

dieser Lockung widersteht sie. Vom Erzkaplan aber belauscht, wird sie der Untreue und Buhlschaft geziehen. Im Gottesgericht soll sich erweisen, ob sie zu Recht ihre Unschuld beteuert. Noch angesichts des brennenden Scheiterhaufens fleht sie der Kaiser, ihr verzeihend, um Gewähr an. Und auch diese dritte Versuchung vermag Richardis nicht zu erschüttern. Sie nimmt das Gottesgericht auf sich, und während ihr wachsgetränktes Hemd zerschmilzt und verbrennt, bleibt ihr jungfräulicher Leib unversehrt. Ein Wunder ist geschehen, und ihre Reinheit erkennend, preist das Volk Richardis als Heilige.




Die Gestaltung dieses Werkes kündigt bereits eine wenn auch noch unbewußte Reaktion auf die Theorie des Wagnerschen Gesamtkunstwerkes an, indem sie die Reinheit der einzelnen Künste und ihr Nebeneinander in der Oper noch zu einer Zeit anstrebte, die noch keine neue und eigenwertige ästhetische Formulierung des Wesens der Oper kannte. Dieses Neue kommt sowohl in der sprachlichen und dramatischen Formung des Stoffes, wie in der oft erprobten Tatsache zum Ausdruck, daß die „Richardis" in hohem Grade auf die szenische Wirkung des Theaters verzichten kann und sich für konzertmäßige Aufführungen ausgezeichnet eignet, daß also die in ihr zur Anwendung kommenden Darstellungsmittel auch in der Endwirkung noch ihre Eigenständigkeit wahren und daß der Mangel des einen die Wirkung des andern nicht aufhebt. Die Musik überdies entspringt einem schon symphonischen Willen, hält sich ganz an die inneren, seelischen Inhalte der Szenen, ohne daß sie durch naturalistisch die Gebärden widerspiegelnde und begleitende Momente auf die Darstellung Bezug nimmt. Ihre klangmalerisch-milieubestimmende Komponente und ihre Schilderung augenblicklicher Affektspannungen ist überaus sparsam im Vergleich zu ihren symphonisch-thematischen Verwicklungen, in die die Motive der Hauptträger der Handlung, des leidenschaftzerrissenen Karolingerfürsten, des ritterlichen Andelo, des dämonisch rechtsbesessenen Erzkaplan und der asketischherben Richardis, geführt werden.

In der „Rauensteiner Hochzeit" erreicht Waltershausen gegenüber der abstrakt aus der Idee gestalteten „Richardis" eine lebensvollere und wirklichkeitsnähere Formung. Lenz, der Zinsgraf von Rauenstein, raubt Wendela, die Braut Dietzens, um an ihr das Recht der ersten Nacht auszuüben, da ihn ihr Vater bei der Zinsablieferung betrügen wollte. Frau Himmelrat, die Mutter des Grafen, will Wendela vor der Liebesleidenschaft ihres Sohnes schützen. Besser aber wehrt sich Wendela selbst, indem sie Lenz klar macht: „Du glaubst, wenn Du meinen wehrlosen Leib beraubst, die Seele sei dein. — Betrüg ich deine Gier, laß in deinem Arm ein seelenlos Tier, träume von Dietz, wer hält mich dann, Dietz oder du?" So läßt sie Lenz, in dem die wahre Liebe erwacht, unversehrt nach Rauenstein zurück, wo sich die Bürger gegen die Tyrannei des Grafen zusammenrotten. Wendelas Beteuerungen wird kein Glaube geschenkt und so bricht der Aufruhr aus. Dietz selbst, der von Wendela nichts mehr wissen will, bedrängt den Grafen. Im Augenblick höchster Not finden sich dann Wendela und Lenz zusammen und Frau Himmelrat, die auf Wendelas Reinheit ihr Wort verpfändet, rettet beide vor der Wut der anstürmenden Bürger. Von Dietzens Mißtrauen gekränkt schlägt Wendela nun seine Hand aus und wird von Lenz, der den Bürgern den Jungfernzins erläßt, zur Herrin im Rauhensteiner Schloß gemacht. Das Problem dieser Oper bildet wesentlich die naturgegebene gegenseitige Durchdringung des Dramatischen und des Musikalischen, die sich namentlich im ersten Akt durch die Brauttänze am glücklichsten ergibt. Aber auch im Nachfolgenden wird die Musik immer wieder aus dem Stofflichen gerechtfertigt, so daß sie innerhalb des Ganzen

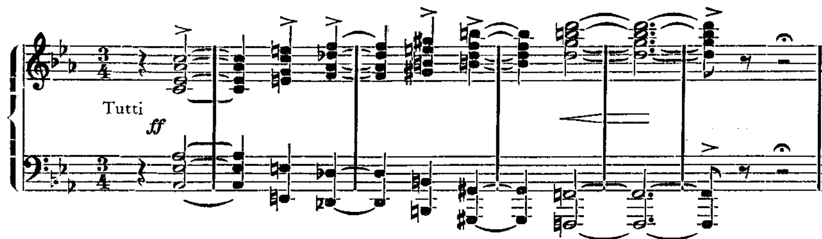
einen notwendigen Bestandteil ausmacht. Überdies zeichnet sie eine stets unmittelbar ansprechende Einfallskraft und Formsicherheit aus und besondere Erwähnung verdient noch die meisterhafte Verschmelzung historischer Stilelemente mit dem lebendigen Affekt.

Neben diesen drei großen dramatischen Arbeiten entstanden eine Reihe von Liedern, die H. W. v. Waltershausen auch als einen geschmackvoll und tief empfindenden Lyriker zeigen. An erster Stelle ist der Ricarda Huch-Cyklus zu nennen. Seine sieben Lieder für hohe Frauenstimme und Klavier zeichnet eine zartsinnige, feinbesaitete Poesie aus, sowohl im klaren, untermalenden Klaviersatz wie in dem in weiten Melismen geführten Gesang. So wird „Erinnerung" ganz Duft und Hauch, Hingabe und Lösung vom Körperhaften. Von weiteren „Acht Gesängen" für hohe Stimme und Orchester auf Texte von M. Claudius, Hebbel, Rückert, Klopstock und Ricarda Huch fesseln besonders das balladeske „Aus dem dreißigjährigen Krieg", das seltsam asketisch gehaltene „Virgo et mater" und die romantisierend heitere Idylle „Aus der Postkutsche". Endlich sind noch drei „Weltgeistliche Lieder" und eine Vertonung von Goethes „Cophtisches Lied" in der Reihe dieser Kompositionen Waltershausens aufzuzählen.

* * *

Lassen schon die Opern Waltershausens — zu einem überraschend frühen Zeitpunkt — die Abkehr von der in äußerer Dramatik zielsuchenden Tendenz der pathetischen Wagnernachnachfolge und damit den Versuch erkennen, einer neuen Zeit neue Gestaltungsmöglichkeiten zu erschließen, so vollzieht sich in den nun folgenden symphonischen Werken ein geradezu monumentaler Durchbruch des Gegenwartserlebnisses. Sie sind oft genug als kompromißhafte Anlehnung oder Zugeständnis an die jüngste Moderne oder als wagemutige Experimente mißdeutet worden. Die Linearität ihrer thematisch-kontrapunktischen Entwicklungen, ihre kühne, frappante Klanggestalt und ihre aus zielstrebiger Polyphonie erwachsende modulatorische Stoßkraft gleicht wohl radikalen Erscheinungen. Und doch sind sie, die oft zweiflerisch als weltmännische Fortschrittshuldigung verkannt worden sind, aus einer Grundeinstellung hervorgegangen, die nie die Verantwortung vor den geschichtlich begründeten Entwicklungsbedingungen vergessen hat, und jedem nicht aus innerem Erlebnis berechtigten Darstellungsmittel fremd gegenübersteht. Gegen dieses sichere ästhetische Gefühl für die Grenze zwischen Möglichem und Unmöglichem mit dem Schlagwort vom „Intellektualisten" oder vom „spekulativen Eklektizismus" zu operieren ist beschämend billig und zudem so widersinnig, daß dazu nur eine Zeit imstande war, der — im Gegensatz zu Waltershausen — fast allgemein die notwendige Selbstkritik gegenüber künstlerischen Einfällen abhanden gekommen war.

Namentlich die „Apokalyptische Symphonie" ist vielfach mißverstanden worden. In der ihr anfänglich beigegebenen Einführung witterte man ein Programm, obgleich sie nicht bindenden Charakter hatte, und, ähnlich wie so oft bei Schumann, nur einem nachträglichen Erklärungsversuch gleichkam. Wie im Grunde unabhängig von einer „dichterischen" Idee das Werk ist, zeigt seine absolut musikalischen Formbegriffen entsprechende Anlage. Das Werk




stellt einen Sonatensatz dar. Die Expositionsgruppe umfaßt als erstes Thema vier nacheinander erstehende Einzelmotive, deren gegenseitige Verkettung und Steigerung zu einer pastoralen Überleitung führen, an die sich das zweite Thema, das gregorianische Magnificat, anschließt. Der

Durchführungsteil bringt nach einem dramatischen Gegeneinander der Einzelmotive des ersten Themas noch ein wichtiges, sogenanntes Untergangsmotiv, das den Abschluß der ersten Durchführung aus dem Material des zweiten Themas in Fugenform herbeiführt, und endlich noch einen Kontrapunkt der einzelnen Durchführungsteile, auf dessen Höhepunkt die thematische Entwicklung abbricht. Die Reprise beginnt sieghaft mit dem zweiten Thema, bringt dann das erste bereichert, in noch kühneren Steigerungen und kontrapunktischen Überschneidungen, und mündet in die Coda, in der alles thematische Material zum gegenseitigen Kampf aufgeboten wird. Konsequent wie der Aufbau, die Prägnanz und zwingende Knappheit der Architektur ist auch die Ausdruckskraft der Musik in ihren einzelnen Elementen. Die Auflösung der thematischen Substanzen, wie sie sich in ihrer harmonisch reichen und rhythmisch vielgestaltigen Wandlung als notwendige Folge der Beziehungsfülle ergibt, in die sie zu einander gebracht werden, führt zu einer Entkörperlichung jeder sinnlich greifbaren Gestalt, wie sie dem Streit um letzte Dinge durchaus eigen ist. So ist in dieser Musik der Klang so sehr Träger einer geistigen Aussage, daß seine sinnliche Erscheinungsform, sein naturgegebener Reiz eigentlich außerhalb der Gestaltungsabsichten liegt, wie in der geistigen Aussage dem Sinnlich-Anschaulichen ein ethisches Abstraktum übergeordnet ist.

Ein stilistisch ähnlich umgrenztes Werk liegt in der Symphonie „Hero und Leander" vor. Die Sage, nach der sie betitelt ist, birgt eine symphonische Idee par excellence in sich. Sie ist ein Thema voll musikalischer Beziehungen. Des Meeres und der Liebe Wellen schaffen ein grandioses symphonisches Spiel, dessen Inhalt im Ringen des Menschen gegen die feindliche Materie ein allgemeingültiges Gleichnis findet. Wieder liegt dem Werk die freie Sonatenform zugrunde. Die Einleitung und die erste Themengruppe geben die Meeresschilderung, das zweite




Thema, in der Bratsche, gibt Heros Liebe zu Leander Ausdruck. Die dreifach sich steigernde Durchführung in kanonischer Zuspitzung veranschaulicht den Kampf der Liebe gegen die Wellen. Sie ist ein Drängen des Themas zu seiner Erfüllung, zu seiner Ergänzung im anderen, zu seiner Lösung im Gegensätzlichen. Die gekürzte Reprise des ersten Themas türmt ihm wieder die feindliche Macht entgegen, der Leander erliegt. Aber die Coda läßt über dem revoltierenden Element die Liebesvereinigung der Idee nach siegen. Die Dissonanz, die so stofflich am Ende des Werkes bleibt, wird vom Musikalischen zur Befriedigung gedrängt. Zeigten die Durchführungen den nutzlosen Kampf der Liebe gegen die drohenden Dämonen der Tiefe, die Reprise wie Hero und Leander die lustvolle Beute der neidischen Fluten werden, und endet das Drama in dem plätschernden Spiel der Najaden und Delphine, so kündet das zwischen ihm wieder aufklingende Bratschenthema die Rückkehr des Eros in den Kosmos. Die Ausdrucksmittel, die Waltershausen in diesem Werk benutzt, gehören durchweg modernen Stilrichtungen an. Am konsequentesten ist der Quartakkord ausgebeutet, der den Klangbildern die urquellstarke Akzentuierung verleiht. Die Logik in der Instrumentation der linear-thematischen Entwicklungen läßt ihn selbst in der herbdissonierenden Schärfe mehrfacher Übertürmungen verständlich erscheinen. Der Erweiterung, die der Tonalitätsbegriff auf dieser harmonischen Grundlage erfährt, entspricht in der architektonischen Gliederung der Symphonie eine umso stärkere Betonung tonartlicher Zusammenhänge.

In welchem Sinn in den weiteren Werken H. W. v. Waltershausens eine gewisse Abklärung der in diesen beiden Symphonien aufgeworfenen kompositionstechnischen Neuerungen und Eigenheiten stattfand, kann man ziemlich klar an den nebenbei entstandenen und aus der Lehr-Erfahrung angeregten „Polyphonen Studien" für Klavier erkennen. Sie stellen eine Sammlung kleinerer polyphoner Formgebilde dar, die man eine auserwählte Bachnachfolge

nennen könnte. In ihnen durchdringen sich kontrapunktische Strenge und modernes Klangkolorit trotz aller schulischen Beispielkraft in eigenpersönlicher Art auf Grund eines bewegt ausgebildeten Modulationssystems. Die Themen werden im strengen Stil in wechselnden und kontrastierenden Tonartenbezirken gegeneinander gestellt und zu komplizierten, aber immer noch funktionell begreifbaren Verwicklungen geführt. In den Choralvorspielen und Fugen zu „Herzliebster Jesu", „O Traurigkeit" und „Christus ist erstanden", vollzieht sich so eine innige Vermählung altklassischer Gebundenheit der thematischen Entwicklungen mit modernem Geist und koloristisch bestimmten Ausdruckswillen.

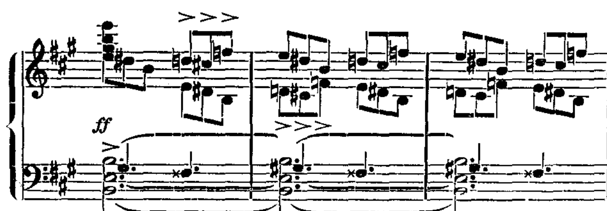
Eine unmittelbare Frucht dieser Studien stellt die „Orchesterpartita über drei Kirchenlieder" dar, die durch die Strenge und Kühnheit ihres Baues, die Größe der inneren Vorstellung aus der heraus sie geschrieben ist, und durch die Meisterschaft ihres musikalischen Satzes einen bevorzugten Platz innerhalb der Orchesterproduktion der letzten Jahre zu beanspruchen hat. Das Werk hebt mit einer Tripelfuge über „Vater unser im Himmelreich" an, deren staunenswert kunstvolles, durch Umkehrungen und Engführungen, Erweiterungen und Kürzungen des thematischen Materials in seinem Frage- und Antwortspiel stets überraschendes Gefüge nur die figurative Umspielung des dem Blechkörper anvertrauten Chorales darstellt. Der zweite Satz über den Choral „Herr, wie du willst, so schick's mit mir" bildet zu dem groß angelegten ersten einen wohltuenden Gegensatz. Seine sparsam-durchsichtige und feierliche Instrumentation, die Lieblichkeit seines wiegenden $^6/_8$ Taktes und sein von bezaubernder Melancholie überdämmertes Melos üben eine Wirkung, der sich niemand wird entziehen können. Es ist ein einfacher, aber von inniger Poesie verklärter Satz. Den Ausklang des Werkes bilden drei Choralvariationen über „Ein feste Burg", deren jede einzelne in dem in der Tripelfuge als Typus vorgebildeten fugierten Satz gehalten ist. Der ihnen gleichmäßig als cantus firmus eingefügte Choral stellt zwischen ihnen die einheitlichste geistige Beziehung her. In einer abschließenden großen Fuge, die auf die Subjekte der vorausgegangenen drei Variationen in einem ebenso reich verzweigten wie ökonomisch klaren kontrapunktischen Spiel zurückgreift, und in einem monumental ausgebreiteten Aufschwung gipfelt das Werk.

Gewissermaßen einen Sonderfall bedeutet die der „Partita" vorausgegangene „Krippenmusik für Kammerorchester und obligates Cembalo", zu der Waltershausen wohl durch die Cembalo-Renaissance mit angeregt worden ist. Die Absicht, die konzertanten Spielmöglichkeiten des gewissermaßen neuentdeckten Instrumentes aufzuzeigen, hat natürlicherweise den Stil dieses Werkes teilweise im historischen Sinn bestimmt. So werden in ihm nicht gerade neue Kompositionswege gewiesen. Aber es ist darum keineswegs gering zu achten. Im Gegenteil. Sowohl der pastorale Stimmungsreichtum des „Siziliano":



wie die geheimnisvoll feierliche Ruhe des zierlich ausgesetzten „Chorales" — in dem offensichtlich auf die „Polyphonen Studien" zurückgegriffen wird — und die harmlos frische Munterkeit des „Rondino alla marcia" mit der reich ausgesponnenen, thematisch an die Vordersätze angeschlossenen Coda zeichnet eine volkstümliche Natürlichkeit und eine Geschlossenheit und ein Ebenmaß der Form aus, innerhalb derer sich zwischen historischem und aktuellem Stil ein eigenartig lebensvoller Ausgleich vollzogen hat.

Über zehn Jahre hat sich Waltershausen vom dramatischen Schaffen fern gehalten, eine auffallend lange Zeit, wenn man bedenkt, daß der Oper von Anfang an sein Hauptinteresse gegolten hat. Es ist, als habe er abwarten wollen bis sich die neuere Entwicklung der Musik zu einem gefestigteren Stil konsolidiert hat, um ihre veränderten, im absoluten, symphonischen Ausdruck erprobten ästhetischen Gesetze als etwas Festes, klar Umrissenes in den Plan neuer dramatischer Arbeiten einsetzen zu können. Nun, da diese Entwicklung zu einem gewissen Abschluß gebracht ist, schreibt er die „Alkestis". Noch ist es wie ein Mißtrauen gegen die vielfach, namentlich auch im Stoffgebiet ungeklärte Situation der Oper, daß sie „ein Gedicht mit Chören und Orchester" wird und statt einer szenischen eine oratorische Form annimmt. Vielleicht, daß das Werk solcherweise auch den neuen, im Rundfunk gebotenen Möglichkeiten bewußt Rechnung trägt. Aber wie dem auch sein mag, es liegt mit der „Alkestis", mit der die melodramatischen Monodramen der deutschen Singspielzeit fortgesetzt werden, ein Werk vor, in dem die früheren Errungenschaften Waltershausens kulminieren, die Strenge seines Stils, die Prägnanz seiner Erfindung, die Konsequenz seiner Gestaltung, die Größe der Gesinnung. Ein gewaltiges Melodram, das Symphonisches und Dramatisches in einem grandiosen Al-fresco miteinander vereinigt, liegt sein Schwerpunkt in der Untermalung der rhythmisch genau auf die Musik abgestimmten Partie des Sprechers. Die großen tonalen Spannungen, von




denen die Hauptwirkungen des Werkes ausgehen, erscheinen stark, selbst bis zu polytonalen Spaltungen, geweitet. Der Quartakkord, seit „Hero und Leander" verdrängt, findet wieder charakteristische Anwendung, imitatorische Bildungen verweben den Satz zu einer überraschenden Dichtigkeit des klanglichen Lebens, sequenzartige Steigerungen führen zu geistig wohldisponierten Höhepunkten, und eine klar ausgeprägte, rhythmisch scharf profilierte Thematik hält die einzelnen Episoden in einem innigen, leicht überschaubaren inneren Zusammenhang. Kein Zweifel, in diesem Werk kongretisiert sich der Fortschritt der musikalischen Entwicklung ungemein repräsentativ, in einer Weise, die ebenso wenig mit Kalkül wie mit Snobismus zu tun hat, sondern von innerem Erleben überzeugt.

Eine „Lustspiel-Ouvertüre" beschließt vorläufig die Kompositionen H. W. v. Waltershausens. Eine an Mozart und Mendelssohn geschulte, zum Fugato verdichtete Figuration, wird über einen einfachen, aber lebendigen, schnellen Rhythmus gespannt. Das Ganze, ein klarer, einem bescheidensten Orchesterapparat anvertrauter Tonsatz, fügt sich zu einer, obwohl streng gebauten, doch elegant und flüssig beherrschten Sonatenform. Geheimnisvolles Kichern und dröhnendes Lachen klingen durcheinander, wandeln sich einmal, im wiegenden $^6/_8$ Takt, zu gemütvoller Schelmerei und dann wieder zu grotesken, ironischen Till Eulenspiegeleien. Vielleicht daß der Übermut gelegentlich mehr aus dem Grimm hervorgeht, als aus innerster Freiheit gegenüber den Verirrungen der Welt. Die Meisterschaft aber, die hier besonders prägnant erfundenen Themen in immer neue, interessante Situation zu stellen, ihr vielgestaltiges Wesen zu offenbaren, wird niemand in Abrede stellen können. Sie zeigt sich in diesem Werk fast noch reifer, selbstverständlicher, musikantischer als in früheren.

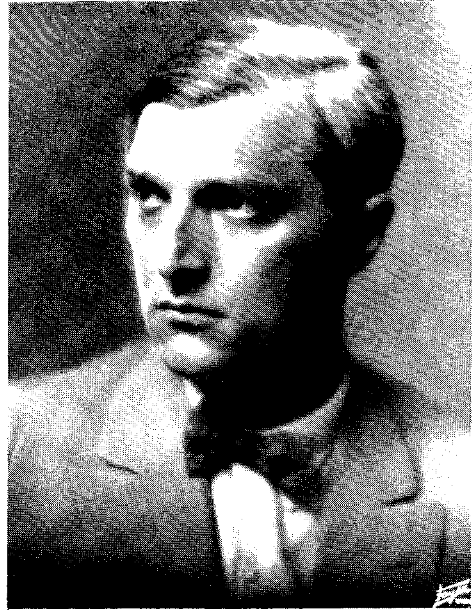


W:A:MOZART.

Nach einem zeitgenössischen Stich.



GMD Franz Schalk-Wien



GMD. Clemens Krauß-Wien



Prof. Bernh. Paumgartner
Salzburg
Direktor des Mozarteums



Josef Meßner-Salzburg
Domkapellmeister

Festdirigenten der Salzburger Mozart-Festspiele 1931

# Salzburgs Stellung in der Muſikgeſchichte und im Muſikleben der Gegenwart.

Von Roland Tenſchert, Salzburg.

Der Beſucher Salzburgs braucht die Vergangenheit dieſer Stadt gar nicht zu kennen, um die muſikgeſchwellte Atmoſphäre dieſes geſegneten Fleckchens Erde zu ſpüren, um den muſikaliſchen Nährboden zu wittern, der ſo viele herrliche Früchte getragen. Dies liegt wohl in der harmoniſchen Zuſammenfaſſung der vielen Gegenſätze, wie ſie hier in einzigartiger Weiſe gegeben iſt. Bergwelt und Ebene, Nord und Süd, Vergangenheit und Gegenwart, dann wieder Fürſtenherrlichkeit und Bürgertum, Stadt und Land, Natur und Kultur, Sinnenfreudigkeit und Geiſtigkeit: alle dieſe Kontraſte — prallen hier nicht etwa unverſöhnlich aufeinander, nein, ſie reichen oder reichten ſich zu ſeltſamer Syntheſe friedlich die Hand, zu einer Syntheſe, die, ohne ſich primär ſchon in Tönen äußern zu müſſen, am treffendſten doch nur mit dem Worte „muſikaliſch" bezeichnet werden kann. Die nördliche Kette des hochaufragenden Alpengebirges, deſſen ſchneebedeckte Gipfel ihren ſtummen Gruß in die Landſchaft ſenden, führt in ihrem Nordabhang bei dem jähen Durchbruch des Salzachtales in die anmutige Ebene Südbayerns mit den in der Sonne blinkenden Spiegelflächen ihrer Seen hinüber und bildet hier durch die Vorlagerung der ſanfteren Schwellungen von Mönchsberg, Kapuzinerberg und Gaisberg eine natürliche Umrahmung für die wundervoll gelegene Stadt. Schon erfüllt den vom Norden her kommenden Wanderer hier eine freundliche Ahnung ſüdlichen Landſchaftsbildes, wenn ſich, wie nicht ſelten, ein italieniſch tiefblauer Himmel über der abwechſlungsreichen Farbenſymphonie des Natur- und Stadtbildes wölbt. Mit dräuender Strenge blickt die einzig ſchöne Feſtung Hohenſalzburg, der Hochſitz vergangener Fürſtenmacht, auf das von zahlreichen Kirchen durchſetzte Häuſergedränge zwiſchen beiden Ufern des Fluſſes herab. Naturſchönheit und reizvoll eingeſtimmte Architektur vereinigen ſich zu einem lieblichen Akkord. Das Gefühl von Zeit und Raum ſcheint aufgehoben, die Grenzen zwiſchen heute und einſt verwiſcht im Eindruck der lebendigen Wirkung hinabgeſunkener Kulturen. Noch erinnert mancher übernommene Brauch an die ſpieleriſche Muſizierfreudigkeit vergangener Tage, wenn zu mittags und abends das Glockenſpiel ſeine metallenen Stimmen ertönen läßt oder eine würzige Briſe die Orgeltöne des Hornwerks von der Feſtung an unſer Ohr führt. Wie viel muſikaliſche Tradition in dieſem heute kaum 40 000 Einwohner beherbergenden Städtchen Salzburg ſchlummert, oder nein: unter der Oberfläche weiterſpinnt und den ſtaunenden Beſucher umfängt, möge ein auf die wichtigſten Erſcheinungen gerichteter Überblick zeigen. Gelegentliches Übergreifen auf benachbarte Kulturgebiete läßt ſich zur Gewinnung eines abgerundeten Bildes nicht völlig vermeiden.[1]

Salzburg zählt zu den älteſten Kulturſtätten in deutſchen Landen. Hier ſtand bereits die wichtigſte Siedlung der römiſchen Provinz Noricum: Juvavum. Grabfunde weiſen ſogar auf noch frühere Zeiten zurück. Die Völkerwanderung hat dieſe Kultur zerſtört und die Siedlung brachgelegt. Eine Koloniſation des Gebietes durch den heiligen Hruodbert (Sankt Rupert) legt um 700 den Grund zu einer neuen Blüte. Die geiſtliche Oberhoheit ſollte nun auf Jahrhunderte hinaus der Kultur des Landes das Gepräge verleihen. Klöſter waren die Sitze geiſtiger und künſtleriſcher Entwicklung. Zu den älteſten, traditionenreichſten zählen das Benediktinerkloſter St. Peter und das Kloſter der Chorfrauen auf dem Nonnberg. Hier finden ſich denn auch die erſten Belege für geiſtliche Muſikpflege in alten, vergilbten Muſikhandſchriften, in der Notierung liturgiſcher Geſänge. So nimmt es nicht Wunder, daß einer der erſten Komponiſtennamen, die uns in Salzburgs Muſikgeſchichte begegnen, das Attribut eines Kloſterbruders trägt,

[1] Hier ſei auf einige neuere Arbeiten hingewieſen, deren Benützung für die folgenden Ausführungen wichtig war: Hans Joachim Moſer, Paul Hofhaimer, ein Lied- und Orgelmeiſter des deutſchen Humanismus; Artur Kutſcher, Das Salzburger Barocktheater; Konſtantin Schneider, In verſchiedenen Zeitſchriften und Tagesblättern zerſtreute Artikel zur Salzburger Muſikgeſchichte.

ob berechtigt oder nur zum Schein, bleibt noch dahingestellt. Die Kunst Hermanns, des „Mönchs von Salzburg" — gelegentlich wird ihm auch der Name Johann beigelegt — weist nämlich neben Vertretern des Kirchenliedes auch Weisen mit ganz unverkennbar weltlichem Einschlag auf. Sie überrascht bei aller Schlichtheit durch ihren packenden Ausdruck. Proben solcher frühreifen, kernigen deutschen Volksliedgestaltung dieses Mannes sind in verschiedenen Handschriften erhalten und zeugen so für die Verbreitung dieser Kunst. Am bekanntesten wurden Hermanns Liebeslyrik und der Martinskanon „Seit willikomen, herr martein", dessen Aufzeichnung in der sogenannten „Lambacher Handschrift" vorliegt. Der „Münch", wie er gelegentlich auch bezeichnet wird, lebte um die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts am Hofe des streitbaren Erzbischofs Pilgrim II. von Puchheim. Der zwischen geistlicher und weltlicher Wesensart seltsam schwankenden Erscheinung dieses Klosterbruders waren bereits zwei unzweideutige Vertreter des Minnesangs hierzulande vorangegangen: Nithart von Reuenthal, dessen „dörperweise" bei dem feinpoetischen Walter von der Vogelweide zwar Anstoß erregte, im Volk aber lebhaften Widerhall fand, und der abenteuerreiche Tannhäuser. Beide stammen aus dem Salzburgischen. Als der Minnegesang zu versinken beginnt, weilt noch einer seiner letzten Vertreter, Oswald von Wolkenstein, als Gesandter Kaiser Sigmunds 1424 am Hof des Salzburger Erzbischofs Eberhard III. zu Besuche. Volkslied, Volkskunst mit einer gewissen Betonung des burlesken, derbkomischen Elements stellen also schon zur Minnesängerzeit einen nicht zu unterschätzenden Einschlag im typisch Salzburgischen Ausdruckswillen dar, der in wirksamem, milderndem Gegensatz zu den strengen geistlichen Kunstmaximen der regierenden kirchlichen Landesherren steht und sich in der Folgezeit immer wieder ausgleichend und fruchtbringend durchzusetzen versteht. Hat doch die Theaterfigur des „Hanswurst" von Salzburg ihren Ausgang genommen.

Die Folgezeit führt eine weitere Blüte der geistlichen Macht in Salzburg herauf. Die absolutistische Herrschaft der Kirchenfürsten findet dauernd Mehrung und Stärkung. Erzbischof Leonhard von Keutschach, noch in der Welt- und Kunstanschauung der Gotik verstrickt, aber doch schon irgendwie von dem Hauche des Renaissance-Zeitalters berührt, eröffnet eine, wenn auch nicht ununterbrochene Reihe bedeutsamer Herrscher-Physiognomien auf dem Salzburger Fürstenthron. Durch ihre geistliche Würde keineswegs an der rücksichtslosen Befriedigung ihrer Herrschbedürfnisse behindert, verstehen es diese tatkräftigen Männer, sich gleicher Weise mit Prunk wie mit Macht zu umgeben, und räumen in ihrer Hofhaltung den Künsten einen würdigen Platz ein. Ohne mancherlei Willkür geht es freilich auch hier keineswegs ab. Leonhard war zunächst darauf bedacht, in stolzen Burgenbauten Symbole seiner unbeschränkten Herrschaft erstehen zu lassen. Die Feste Hohensalzburg verdankt ihm zum großen Teil ihre Entstehung. 1502 wird das berühmte Hornwerk auf der Festung errichtet. In die Regierungszeit dieses Fürsten fällt der Höhepunkt des künstlerischen Wirkens Paul Hofhaimers. Aus dem Salzburgischen Flecken Radstadt stammend, hat dieser hervorragende Meister, den sein berühmter jüngerer Zeitgenosse Theophrastus Paracelsus mit Albrecht Dürer in einem Atem nennt, allerdings den wichtigsten Teil seines Lebensweges außerhalb seines Heimatlandes zurückgelegt. Seine Orgelkunst steht in der damaligen Zeit unübertroffen da. Als erster Orgelfachmann wird er 1505 eigens nach Salzburg berufen, um ein neues Instrument zu St. Peter auszuprobieren. Nach 29jähriger Tätigkeit im Dienste Kaiser Maximilians I. in den Ruhestand versetzt, zieht sich der Meister in die Residenzstadt seines Heimatlandes, nach Salzburg, zurück. Erzbischof Leonhard war 1519 gestorben, etwa ein Jahr später bezieht Hofhaimer sein noch heute (leider nicht in würdigstem Zustande) erhaltenes Altersheim in der Pfeiffergasse und tritt als Domorganist in den Dienst des neugewählten Erzbischofs Matthäus Lang. Wie nachhaltig Hofhaimer noch in seinem Alter wirkte, dafür zeugen seine zwei Schüler: der „Boemus" Gregor Petschin und der Radstädter Kaspar Glanner. Beide waren als Organisten in Salzburg erfolgreich tätig, das Erbe ihres Lehrers hochhaltend. Wie Leonhard als Herrscher war Hofhaimer als Musiker ein Vertreter des Übergangs von der Gotik zur Renaissance. In seinen geistlichen Liedern, seiner Orgelmusik steht er auf dem Boden der von den Niederländern

heraufgeführten a cappella-Polyphonie und ihres inſtrumentalen Widerſpiels, in ſeiner Vertonung lateiniſcher Oden ſchließt er ſich den humaniſtiſchen Beſtrebungen eines Peter Tritonius an. Homophone Setzweiſe Note gegen Note charakteriſieren dieſe Tonſätze. Seine nicht zu Ende geführte Sammlung „Harmoniae poeticae“ hat Gregor Petſchin fertiggeſtellt. In den deutſchen weltlichen Liedern Hofhaimers wiederum ſtehen homophone und polyphone Geſtaltung einander gegenüber, durchdringen ſich gegenſeitig.

Matthäus Lang, ein typiſcher Renaiſſancemenſch, dem ſeine vielſeitige humaniſtiſche Bildung, ſeine diplomatiſche Verſchlagenheit frühe einen glanzvollen Aufſtieg zu politiſcher Macht eröffnete, hatte als Liebhaber der Wiſſenſchaften und Künſte begreiflicher Weiſe auch für Muſik viel übrig. Selbſt Muſikkenner, betätigte er ſich nicht ohne Glück auch tonſetzeriſch, hielt ſich eine anſehnliche Muſikkapelle, der bei zeitgenöſſiſchen Schilderungen von Aufzügen umſtändlich und eingehend Erwähnung getan iſt. Die Nachfolger Langs auf dem Salzburger Fürſtenthron hatten, dauernd in Religionskämpfe verſtrickt, nicht die freie Hand, das Geiſtes- und Kunſtleben ihrer Reſidenz auf erreichter Höhe zu erhalten. Erſt mit dem Einzug Wolf Dietrichs von Raitenau ſetzte ſich die zu Beginn des 16. Jahrhunderts gegebene Tradition ebenbürtig fort. Bei der Vertreibung der Lutheraner aus dem Lande etwa ging dieſer Fürſt ebenſo „großzügig“ und zielbewußt vor wie bei dem Ankauf und der Abbrechung von ca. 100 Häuſern der Altſtadt zu dem Zwecke, daß Platz für eine radikale Neuausgeſtaltung des Stadtbildes geſchaffen werde. Bezeichnend ferner, daß die, wenn auch unbeglaubigte Legende entſtehen konnte, der Erzbiſchof ſei ſelbſt der Urheber des 1598 erfolgten Dombrandes geweſen, um anſtelle des romaniſchen Baues ein neues Gotteshaus nach dem Vorbild der Peterskirche zu Rom erſtehen zu laſſen. Sein Zerſtörungswille wirkt nicht weniger gewalttätig als ſein Aufbauwille imponierend. Prachtentfaltung jeglicher Art war ihm innerſtes Bedürfnis. Natürlich mußte da auch die Muſik reichlich das Ihrige beitragen. Im Jahre 1591 begründet er die Salzburger Hofkapelle, an deren Spitze Tiburtius Maſſaini und ſpäter der Deutſche Peter Guetfreund ſtanden, welch letzterer ſeinem italienerfreundlichen Fürſten zuliebe ſeinen Namen gefliſſentlich in „Bonamico“ abänderte. Die Dommuſik öffnete den repräſentativen Tonſetzern polyphoner kirchlicher Kunſt Tür und Tor. Dies beweiſen geſchriebene Chorbücher der Meſſen Paleſtrinas und ein reiches Material an alten menſural notierten Codices im Domarchiv. Dies beweiſt ferner der Umſtand, daß kein Geringerer als Orlando di Lasso dem Domkapitel mehrere ſeiner Werke widmete.

Auf Wolf Dietrich, deſſen halsſtarrige Politik zu einer Fehde mit dem Bayernherzog und ſchließlich zu erzwungener Abdankung führte, folgte Marcus Sitticus von Hohenems. Dieſer hat mit ſeinem Vorgänger die Prachtliebe gemein, mehr noch als jener iſt er italieniſchem Weſen zugetan. In ſeine kurze Regierungszeit fällt 1614 die Grundſteinlegung des von Wolf erträumten neuen Doms. Ein reiches Intereſſe für Theater machte Sittichs Reſidenz zu einer der erſten Pflegeſtätten der italieniſchen Oper. In einem Tierparke, nahe bei dem fürſtlichen Luſtſchloße Hellbrunn ließ der Erzbiſchof an einer durch ihre natürliche Beſchaffenheit hiezu beſonders einladenden Stelle ein Freilichttheater einrichten, das Hellbrunner Steintheater. Eine Felſengrotte mit mehreren Zugängen und erhöhtem Podium bildete die natürliche Bühne, in Felſen gehauene Seitenwände ergaben ſteinerne Kuliſſen. Der Zuſchauerraum erhielt durch einen in gewiſſem Abſtande vor die Bühne gelagerten Felsbogen natürlichen Schutz, auch der Rücken dieſes Steintores konnte für Zuſchauer als eine Art von Galerie ausgenützt werden. Der Chroniſt Marx Sittichs, Johann Stainhauſer, iſt voll des Lobes über dieſes „in den Felſen ausgehauene und artlich accomodierte ſchön und groß Theatrum, welches mit ſonderm Fleiß und Kunſt alſo durchbrochen und zu Agieren der Paſtoralen zuegerichtet, daß die Perſonen überall aus den Fölſen artlich herfürkommen, darob ſich die Auditores und Zuhörer nit wenig verwundern ...“ Gilt dieſe Schöpfung Sittichs doch als das älteſte Naturtheater auf deutſchem Boden und als eines der früheſten in neuerer Zeit überhaupt. Hier finden wir auch bereits im Jahre 1618, alſo ein Dezennium nach der Uraufführung von Claudio Monteverdis „Arianna“, Opernvorſtellungen belegt: als erſte ging eine „Andromeda“ über die Szene. Als Librettiſt

wird Ridolfo Campeggi, als Komponist Hieronymo Giacobbi vermutet. Bald darauf folgte eine Bearbeitung des im frühen Opernwesen schier unvermeidlichen Stoffes „Il Orfeo“ mit der für das florentinische Opernideal charakteristischen Bezeichnung ‚Actio in musica‘. Die Aufführung wurde anläßlich eines Fürstenbesuches wiederholt. Ferner ist noch eine ‚Opera in musica‘ „Il Perseo“ nachgewiesen. Von den beiden letztgenannten waren bisher die Verfasser nicht zu eruieren. Wahrscheinlich hat sich der Erzbischof italienische Komponisten verschrieben, wie es bei der „Andromeda“ — eine Oper dieses Titels war 1610 in Bologna aufgeführt worden — ohne weiteres anzunehmen ist. Man wird mit der Vermutung nicht irregehen, daß Marx Sittichs Bühnen die Eingangspforte bildeten, durch welche die italienische Oper ihren Einzug in Deutschland hielt. Dies scheint bei den engen Verbindungen, die die Salzburger Fürsten mit Italien und Deutschland pflegten, nur zu natürlich, läßt aber auch die Bedeutung, die Salzburg in der Geschichte der Oper zukommt, erst voll ermessen. An die frühen Salzburger Aufführungen erinnern einige Plastiken in Hellbrunn: eine Perseusstatue mit Schwert und abgetrenntem Medusenhaupt, eine Gruppe mit Orpheus und Euridice — der griechische Sänger hat hier die Leier mit Geige und Bogen vertauscht! — und eine Brunnenfigur Euridice.

Sittichs Regierungszeit war zwar kurz, hat aber für die Folge außerordentlich anregend und befruchtend gewirkt. Was in diesen wenigen Jahren sich an Musik- und Theaterkultur anspann, bildete eine ungemein günstige Grundlage für die weitere Entwicklung. Erzbischof Paris Lodron, der nun den Salzburger Fürstenthron bestieg, verband die Tüchtigkeit und Kunstliebe seiner Vorgänger mit besonnener Maßhaltung und abgeklärtem Wesen. Die Vollendung des neuen Domes und seine Einweihung im Jahre 1628 gaben bedeutsamen äußeren Anlaß zur Entfaltung von festlichem Glanz. Die Domweihe-Messe wurde von dem römischen Komponisten Orazio Benevoli bestellt und geliefert. Die reichgegliederte Architektur des neuen Dombaues mit seinen 12 Balkonen, mehreren unter der prachtvollen Kuppel angebrachten Orgeln schienen greifbare Anregung zu geben, den mehrchörigen vielstimmigen Kirchenstil der venezianisch-römischen Schule, wie er von Adrian Willaert heraufgeführt worden war, in ungeahnter, phantastischer Steigerung zur Anwendung zu bringen. So stellt Benevolis Festmesse selbst unter der an Chorteilung und Stimmenhäufung so reichen Literatur der damaligen Kirchenmusik durch die Verbindung von 16 Vokal-, 34 Instrumental- und 3 Orgelstimmen, durch die Aufteilung des gesamten Stimmenkomplexes auf nicht weniger als 8 verschiedene Chöre, die auf den 12 Balkonen des Domes Aufstellung fanden, ein vereinzelt dastehendes Kuriosum der Musikgeschichte dar. Auch der damalige Salzburger Domkapellmeister und achtbare Tonsetzer Steffano Bernardi hatte berechtigten Anteil an der musikalischen Feier. Er fungierte als Dirigent der Benevoli-Messe und stellte eine vielstimmige Hymne eigener Komposition bei. Das Werk ist leider verschollen. Nach den erhaltenen Kompositionen zu beurteilen, findet strenger Niederländerstil und neue Mehrchörigkeit bei Bernardi gleicher Weise Ausprägung. Die Zelebrierung der feierlichen Messe bildete nur den Mittelpunkt der Domweihfestlichkeiten, Aufzüge, die durch pompöse Triumphbogen führten, prunkvoll gestellte Szenenbilder auf Wagen, befriedigten die Schaulust der Menge. Aufführungen im Steintheater zu Hellbrunn und im Aulatheater der Universität, von dem gleich zu sprechen sein wird, gaben der Feststimmung beredten Ausdruck. Eine neue Pflegestätte reicher Theaterkultur entstand nämlich seit der Gründung der Salzburger Universität in der Alma Benedictina. Ein großes Aulatheater und ein kleinerer Theatersaal standen zur Verfügung. Hier fanden die Aufführungen der Schuldramen durch die Studenten der Universität statt. Sie hatten ihre Vorgänger in den meist im Rathaussaale gespielten Schulmeisterkomödien und interessieren uns hier nur insoweit, als sie auch mit musikalischen Darbietungen verknüpft waren. Mehr und mehr saugten sie im Laufe der Entwicklung musikalische und opernhafte Elemente auf, im barocken Sinne eine merkwürdige Mischung der verschiedensten Wirkungsgebiete darstellend. Die Oper erhielt, soweit das Steintheater nicht in Betracht kam, auch in der erzbischöflichen Residenz ein gastliches Heim. In der Folge tritt zu all dem noch das Oratorium in lateinischer oder deutscher Sprache, mit szenischer Darstellung oder konzertant, in der Residenz oder im Dom vorgeführt.

Wie in einem Brennpunkte ſcheinen ſich hier alle Strebungen muſikaliſchen Lebens zu vereinigen und eine Tradition zu ſchaffen, die in Salzburg noch nachwirkt. Umſomehr ziehen die unmittelbar folgenden Generationen reiche Anregung, koſtbaren Gewinn aus ihr. So hat auch die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts in der Salzburgiſchen Muſikgeſchichte Namen von gutem Klang zu verzeichnen. Am Dom wirkten als Kapellmeiſter A b r a h a m M e g e r l e und als deſſen Stellvertreter A n d r e a s H o f e r. Die beiden Künſtler bekennen ſich in ihrer Kirchenmuſik zu dem mehrchörigen Stil Benevolis und Bernardis. Sie ſcheinen über lokale Bedeutung nicht weit hinausgelangt zu ſein. Hofer iſt mehrfach als Komponiſt von Schuldramen genannt, ohne daß dieſe Muſiken erhalten ſind. Schwerer wiegt das Wirken G e o r g M u f f a t s als Organiſt am Salzburger Hofe. Durch dieſen bedeutenden Repräſentanten öſterreichiſcher Orcheſtermuſik werden der Pflege von Inſtrumentalmuſik in Salzburg wichtige Impulſe gegeben, hatte er doch bei Lully in Paris ſtudiert und konnte auf Koſten ſeines Dienſtherrn, des Erzbiſchofs Gandolph v. Kuenburg den italieniſchen Inſtrumentalſtil an der Quelle kennen lernen als Schüler Bernardi Pasquinis und Arcangelo Corellis in Rom. Die Pflege der Suitenform Muffats dürfte auf die Fülle von Divertimentos, Caſſationen, Serenaden uſw., die die ſpätere Zeit hier in Salzburg aufzuweiſen hat, nicht ganz ohne Einfluß geblieben ſein. Auch als Komponiſt im Rahmen der Schuldramenaufführungen in der Aula finden wir Muffat zweimal verzeichnet. Länger als dieſer iſt H e i n r i c h v. B i b e r in ſeiner Schaffenstätigkeit mit Salzburg verknüpft. Die vielſeitige Begabung dieſes Meiſters macht deſſen Bedeutung um ſo wertvoller. Einer der hervorragendſten Violinvirtuoſen ſeiner Zeit, führt er der Geigenliteratur namhafte Bereicherung zu. Seine Violinwerke intereſſieren durch die Problemſtellung, dem jeder einzelnen Kompoſition in einer Titelvignette vorangeſtellten Vorwurf — es handelt ſich um Szenen aus dem neuen Teſtament — eine muſikaliſche Illuſtration folgen zu laſſen. Merkwürdig ſind Bibers Violinwerke auch durch die häufige Anwendung komplizierter Umſtimmung der Saiten (Scordatura). In der Kompoſition von Orcheſterſuiten begegnet ſich dieſer Meiſter mit ſeinem Amtskollegen Muffat. Kirchliche Vokalwerke ſtellt er als Kapellmeiſter des Doms in ergiebigem Maße bei. Meſſen, zwei Requiems, Veſpern, Litaneien und anderes mehr befinden ſich darunter. Weniger bekannt iſt Bibers Betätigung auf dem Gebiete dramatiſcher Muſik. Eine ſtattliche Anzahl von Schuldramen verdankt ihm die muſikaliſche Einkleidung. Meiſtens ſind es hiſtoriſche, mythiſche oder bibliſche Stoffe, die hier Verarbeitung finden, wie Cäſar, Wenzeslaus der Böhmenkönig, Alphons X. von Spanien, Ulyſſes, Judith und Holofernes, Daniel. Auch eine Oper für die erzbiſchöfliche Reſidenz läßt ſich nachweiſen und iſt ſogar in Originalhandſchrift erhalten: „Chi la dura la vince". Sie behandelt den Arminius-Stoff unter kurioſer Verquickung von hiſtoriſcher Wahrheit mit freien Zutaten. Das Werk kam 1687 zur Aufführung und war dem neugewählten Erzbiſchof J o h a n n E r n ſt, Grafen v. Thun gewidmet. In der Regierungszeit dieſes Fürſten erſteht dem Dom 1703 eine neue große Orgel, die Schöpfung des C h r i ſt o p h E g e d a c h e r s, die ſeither von Zeit zu Zeit immer neue Vervollkommnungen erfahren hat. Auch ein Wahrzeichen Salzburgs, das Glockenſpiel auf dem Reſidenzplatz, wurde um dieſe Zeit (1701) errichtet. Im Grunde genommen eine muſikaliſche Spielerei, gewinnt es dadurch an Wert, daß unter anderem ein Michael Haydn, ein Leopold Mozart Tonſätze hiefür beiſtellte.

Das erſte Drittel des 18. Jahrhunderts läßt ein Abſinken des Muſikgeſchehens in Salzburg erkennen. Heinrich v. B i b e r s S o h n K a r l, teilte das Schickſal vieler Söhne berühmter Väter. Er und M a t t h i a s B i e ch t e l e r von G r e i f f e n t h a l, beide als Kapellmeiſter wirkend, können ihren berühmten Vorgängern nicht das Waſſer reichen. So findet ſich in dem „nördlichen Rom", wie Salzburg gerne genannt wird, damals an katholiſcher Muſikproduktion nichts, das, annähernd gleichwertig, der gleichzeitigen Hochblüte proteſtantiſcher Kirchenmuſik in Norddeutſchland gegenüberzuſtellen wäre. Später mochte dieſe Lücke J o h a n n E r n ſt E b e r l i n bis zu einem gewiſſen Grade ausfüllen. Auch auf dem Gebiete dramatiſcher Muſik hatten die heimiſchen Komponiſten trotz ſtarker Ergiebigkeit an Schuldramen-Vertonungen nicht viel zu bieten, das irgendwie den Durchſchnitt überſtieg. Dem wußte Erzbiſchof F r a n z A n t o n G r a f v. H a r r a ch dadurch abzuhelfen, daß er den im beſten Rufe ſtehenden Opernkomponiſten Antonio Caldara

für die Lieferung von Opern und Oratorien gewann. 15 Opernwerke hat der italienische Meister in den Jahren 1716 bis 1727 für Salzburg geschrieben, meist echte Abkömmlinge der neapolitanischen Schule mit ihrem festlichen Prunk, ihrer starren Text- und Formenschablone. Aus diesen ziemlich uniform gearbeiteten Werken hebt sich eines individuell heraus. Es ist dies die Oper „Dafne". Das Zusammentreffen der Tatsachen, daß das Werk im selben Jahre (1719) vollendet wurde, da die Eröffnung des Heckentheaters im Garten des Mirabellschlosses stattfand, daß die Handlung pastoralen Charakter besitzt, Naturszenerien erfordert, daß der Aufwand an Darstellern ein geringer ist, bringt Dr. Schneider zu der zweifellos berechtigten Annahme, Caldaras „Dafne" sei zur Eröffnung des Gartentheaters zu Mirabell gespielt worden.

Nun treten wir in die musikalische Atmosphäre ein, die Wolfgang Mozarts Werden umgab. Neben Leopold Mozart waren Johann Ernst Eberlin, Anton Cajetan Adlgasser und Michael Haydn die im Salzburger Musikleben tonangebenden Männer. So achtbar diese Meister waren, deren Tätigkeit sich auf die verschiedensten Zweige musikalischen Schaffens erstreckte, so hat sie — den letzteren allenfalls ausgenommen — der Glanz des überragenden Genius nur zu sehr in den Schatten gestellt. Gewiß sind sie auf den aufnahmefreudigen Knaben Mozart nicht ohne Einfluß geblieben, doch ließ dieser sie bald weit hinter sich. Sein und seines Vaters Urteil über sie ist wohl meist recht hart, aber da ist ein gewisser Abstrich wohl zulässig, der auf Konto der impulsiven und kritisch strengen Art der beiden Mozart zu setzen ist. Die Erziehung Wolfgangs lag in Salzburg ausschließlich in Leopolds Händen, aber bald gerät der Knabe auch mit den Amtskollegen seines Vaters in künstlerischen Kontakt. So baut sich sein anfänglicher Werdegang denn deutlich auf Salzburgische Tradition auf. In seinen ersten Versuchen auf dem Gebiete der Kirchenmusik mußte sich der Knabe schon deshalb an Salzburger Muster halten, da hier die lokalen Bedürfnisse in Besetzung, Zeremoniell usw. entsprechend den Wünschen des Fürsten berücksichtigt waren. Sein Oratorium „Schuldigkeit des ersten Gebots" schrieb der Knabe bekanntlich in Gemeinschaft mit Michael Haydn und Adlgasser. Jeder hatte einen der drei Akte zu komponieren. Auch dem Salzburger Schuldrama zollte Mozart seinen Tribut, den 5jährigen finden wir bereits bei der Aufführung von Eberlins Musik zu dem Drama Marian Wimmers „Siegismund, König von Ungarn" im Knabenchor beschäftigt. 6 Jahre später komponiert Mozart selbst die musikalische Beigabe zu einer solchen Vorführung, die lateinische Oper „Apollo und Hyacinthus". Dieser vereinzelte Versuch unter Dutzenden von ähnlichen Werken Eberlins, Adlgassers und Michael Haydns läßt erkennen, daß Mozarts Interesse an dieser steifen Art von musikalischem Bühnenwerk bald erlahmte. Früh hat er sich andere Vorbilder gesucht und solche zu finden, auf seinen Reisen reichlich Gelegenheit gehabt, in Wien, Deutschland, Paris, Italien. 1772 wurde beim Einzugsfeste des neugewählten Erzbischofs Hieronymus v. Colloredo Mozarts eigens hiefür komponierte „italienische Serenata" ‚Il Sogno di Scipione' aufgeführt, 1775 folgte anläßlich des Besuches Erzherzogs Maximilian die Aufführung von des Meisters Festoper „Re Pastore". Die erbitterte Abkehr Mozarts von seiner Heimatstadt, in der er zuerst das Amt eines Konzertmeisters, später die Stellung eines Hoforganisten bekleidet hatte, und der denkwürdige Bruch mit dem herrschsüchtigen Fürsten Hieronymus bildete ein trauriges Kapitel in Salzburgs Geschichte. Nur Worte des Unmuts, der Geringschätzung findet der Meister fortan für seine Heimat, für die er freilich auch vorher in der Fremde kein liebevolles Gedenken übrig hatte.

Die Namen Michael Haydn — auch dessen Schüler Carl Maria v. Weber ist durch dieses Lehrverhältnis mit Salzburg irgendwie verknüpft — und etwa des jungen Anton Diabelli repräsentieren das musikalische Salzburg unmittelbar vor der 1803 erfolgten Liquidierung der weltlichen Macht geistlicher Fürsten. Hieronymus war der letzte regierende Erzbischof hierzulande. Bewegte Zeiten heben an. Das Land erhält binnen wenigen Jahren viermal eine neue Oberherrschaft. Schließlich fällt es, seiner ergiebigsten Gebiete beraubt, 1816 endgültig an Österreich. Damit ist die Stadt ihres Hinterlandes, ihres Glanzes der Residenz einflußreicher Fürsten verlustig gegangen. Vorübergehend wird sie sogar dem Kronland Oberösterreich angegliedert. Infolge die-

ser Neugestaltung der Verhältnisse wurde natürlich das Musikleben in seiner Expansion erheblich herabgesetzt, die reichen Beziehungen zu Süddeutschland und Italien waren unterbunden. Freilich die Kirchenmusik hat in der alten Bischofstadt, die Salzburg ja weiterhin blieb, auch jetzt noch eine bedeutsame Pflegestätte. Und merkwürdig: in der Beengtheit einer kleinen Landkirche im Salzburgischen erklingt am Christtage des Jahres 1818 zum erstenmale das Weihnachtslied „Stille Nacht". Es hat, zum Volkslied geworden, seinen Weg in die weite Welt genommen. Daß ein Salzburger Dorfschulmeister, Franz Gruber, die schlichte, innige Weise ersonnen, ist vielen, die dieser in Andacht gelauscht haben, nicht bekannt geworden.

Der Name „Mozart", der nach dem frühen Hingang seines Trägers in immer hellerem Glanze zu erstrahlen begann, lenkte auch in Salzburg die Aufmerksamkeit immer mehr auf sich. Komitees, Vereine werden gegründet, umfangreiche Aktionsprogramme ausgearbeitet, den großen Sohn zu ehren. Bereits 1842, immerhin 50 Jahre nach dem Tode des unsterblichen Meisters, kommt es zum ersten Mozartfest, dem in verschiedenen Abständen weitere folgen. Wie in solchen Fällen nur zu häufig, macht sich neben warmer Begeisterung auch viel persönliche Eitelkeit und engherzige Unduldsamkeit geltend. Eifersüchteleien führten zu Umgruppierungen, Fusionierungen, Neugründungen. Der Geist von kleinlichem Provinzialismus steht wiederholt einer Großzügigkeit des Vorgehens im Wege. Schließlich bilden sich zwei scharf von einander getrennte Institutionen: der Dommusikverein und die Internationale Stiftung Mozarteum. Jener sieht in der Pflege der mehrere Jahrhunderte umfassenden kirchenmusikalischen Tradition, diese im Mozartkult, die vorzüglichste Aufgabe. Da das Mozarteum aus sich heraus nicht in der Lage ist, seine Ziele zu erreichen, tritt es mit einer großzügigen Propaganda in die breite Öffentlichkeit. Es gewinnt für die Idee der Musikfeste in Lilli Lehmann eine außerordentliche tatkräftige Förderin, die durch ihre hohe Künstlerschaft wirksam zu werben und andere Kunstgrößen anzuziehen imstande ist. Auf wissenschaftlichem Gebiete ist dem Mozarteum wiederholt und leider nicht ohne Unrecht eine unfruchtbare Eigenbrödelei zum Vorwurf gemacht worden, die das Institut oft in Gegensatz zu ernsthafter Forschung gesetzt hat. Die Aera Johann Ev. Engls ist in der Mozartliteratur noch heute in übler Erinnerung. Der Weltkrieg und der Zusammenbruch zwangen den Verein Mozarteum, die bis dahin von ihm verwaltete Musikschule gleichen Namens dem Schutze des österreich. Staates und des Landes Salzburg zu unterstellen. In diese Zeit fällt schließlich die Gründung der „Salzburger Festspielhausgemeinde", die die Idee der Veranstaltung jährlicher Festspiele nun auf eine breitere Basis stellte und durch die Gewinnung von Max Reinhardt der alten Salzburger Theatertradition in erhöhtem Maße gerecht zu werden trachtete. Seit 10 Jahren finden regelmäßig, nunmehr auf eine Dauer von 4 bis 6 Wochen ausgedehnt, Festspiele statt, die Kirchenmusik, Konzert, Oper und Schauspiel umfassen unter besonderer Pflege bodenständigen Kunstgutes. Die Veranstaltungen werden von prominenten Dirigenten, Solisten, Orchestern, Opern- und Schauspielensembles bestritten, neben denen auch heimische Kunstkräfte mitwirken. So werden die Dom-Festkonzerte vom Dommusikverein unter Leitung Domkapellmeisters Jos. Meßner ausgeführt. Auch das Mozarteumsorchester (Dirigent Dr. Bernh. Paumgartner) wird gelegentlich zu Veranstaltungen der Festspiele herangezogen. Durch diese Sommerfeste hat sich Salzburg eine internationale Stellung im Kunstleben gesichert. Die Lage und Naturschönheit des Landes haben hiezu wesentlich mit beitragen helfen. Das Mozarteum besteht neben der Festspielhausgemeinde weiter. Seine Sommerveranstaltungen, in das Festspielprogramm einbezogen, heben sich von ihrer Umgebung nicht merklich ab, es sei denn dadurch, daß sie sich auf Werke Mozarts beschränken. Die Konzerte des Dommusikvereins räumen den Werken der alten Salzburger Meister einen bedeutsamen Platz ein.

Im Winter beschränkt sich der Konzertbetrieb im Wesentlichen auf die Musikpflege heimischer Künstler, die sich allerdings infolge des geringen Publikumstocks, welchen die kleine Stadt zu stellen vermag, in bescheidenem Umfang halten muß. Abonnementzyklen von Orchester- (Mozarteumsorchester, meist unter Leitung Dr. B. Paumgartners) und Kammerkonzerten (Salzburger Streichquartett, Salzburger Triovereinigung etc.) bilden den Grundstock an Veranstaltungen der Wintersaison. An Tonsetzern, die gegenwärtig in Salzburg wirken, sind zu nennen Jan Brandts-

Buys, Auguſt Brunetti-Piſano, Richard Düringer, Friedrich Friſchenſchlager, Robert Jäckel, Robert Mayrhofer, Joſeph Meßner, Bernhard Paumgartner und Robert Scholz.

So hat ſich die Stadt, die einſt ein ſtolzes Zentrum muſikaliſchen Lebens geweſen iſt, auf dem Fundament ihrer altehrwürdigen Muſik- und Theaterkultur neuerlich eine achtbare Stellung im internationalen Austauſch deutſchen Kunſtgutes erworben. Von Weſten und Süden her den ſüddeutſchen Muſikzentren Wien und München vorgelagert, bildet ſie die wichtige Ein- und Ausgangspforte deutſcher Lande. Als Durchzugsgebiet für den gewaltigen Reiſeſtrom von Amerika und England über Frankreich, Deutſchland nach dem Süden erfüllt Salzburg, durch ſeine landſchaftlichen Schönheiten zur Fremdenſtadt, durch das Zuſammenwirken aller wichtigen Vorbedingungen zur Feſtſpielſtadt prädeſtiniert, eine bedeutſame Sendung zur Verbreitung deutſcher Geiſteskultur. Möge ſie im Feſthalten an deutſchem Weſen dieſer Aufgabe weiterhin gerecht werden.

# Über den Vortrag einiger Motive und Stellen in klaſſiſchen Werken, vornehmlich Mozarts.

Von Alfred Heuß, Gaſchwitz b. Leipzig.

Kein Zweifel, Mozart wird in unſrer Zeit nicht nur viel häufiger als vor dem Krieg geſpielt, ſondern auch beſchwingter, elaſtiſcher und mehr auf das Ariſtokratiſche ſeiner Linie bedacht. Das iſt überaus erfreulich, hängt es doch mit Beſtrebungen zuſammen, die im guten Sinne für die heutige Muſik bezeichnend ſind: der verdickten Linie wird mit Erfolg auch die „ſchlanke“ gegenübergeſtellt, als deren klaſſiſcher Hauptvertreter Mozart anzuſehen iſt. Es geht alſo etwas Zuſammengehörendes Hand in Hand und das iſt, weil es ein grundlegendes Stilprinzip betrifft, das Erfreuliche. Indeſſen ſind Fehler hinſichtlich Pünktlichkeit der Ausführung und ſonſtige, den Vortrag wichtiger Stellen betreffende Mißverſtändniſſe auch heute zu finden, dieſe und jene ſogar weit häufiger als früher, vor etwa 25 Jahren. Einiges ſei hier zur Sprache gebracht, wozu der Vortrag der großen g-moll-Sinfonie Mozarts durch Bruno Walter im 13. Gewandhauskonzert der letzten Spielzeit noch im Beſonderen den äußeren Anlaß gibt.

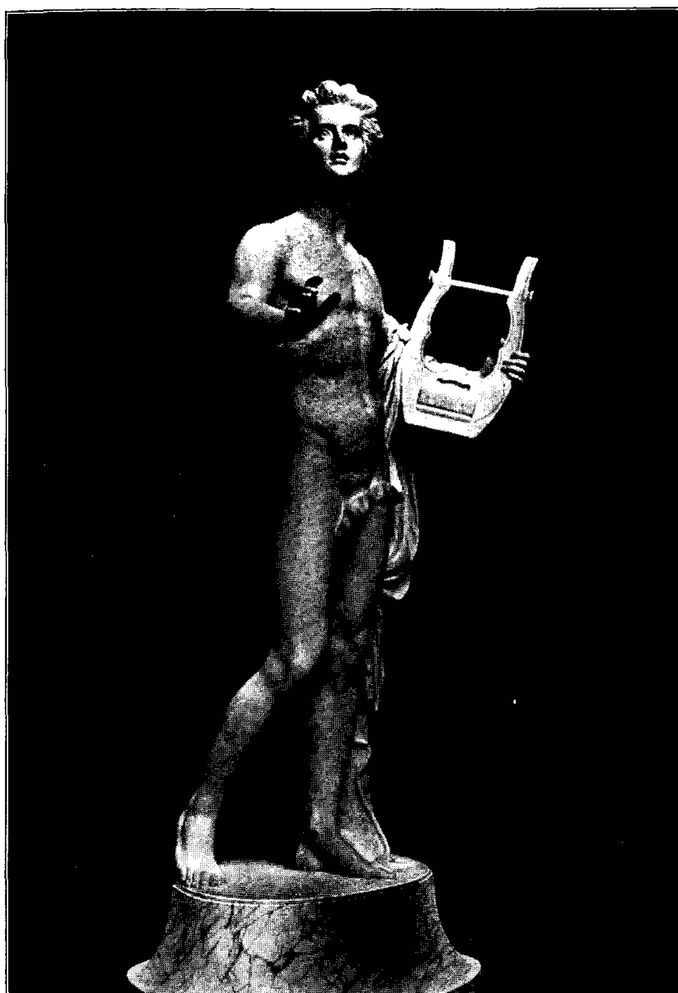
Im zweiten, langſamen Satz dieſer Sinfonie ſpielt ein auf gutem Taktteil gebrachtes 32tel Motiv eine erhebliche Rolle, ſofern es nicht nur ſehr häufig, ſondern auch thematiſch gebracht wird, nämlich im 7. Takt, wo es heißt:




Dem Klavierſpieler ſowie Holzbläſer bietet die richtige Ausführung dieſes Motivs keine Schwierigkeit; er wird es mit deutlicher Akzentuierung des erſten 32tels geben, ſodaß das zweite die erforderliche Kürze erhält. Anders beim Geiger: Er muß ſehr ſcharf aufpaſſen, und zwar des zweiten Tones wegen, der ohne weiteres kleben bleibt, wenn der Bogen nicht ſofort, mit großer Sorgfalt, angehalten wird, abgeſehen davon, daß der erſte Ton ganz bewußt akzentmäßig herausgearbeitet werden muß. Beides geſchieht nur in den ſeltenſten Fällen, ſodaß das Motiv entweder eine bedeutend verlängerte zweite Note erhält oder gar ſo geſpielt wird, daß das erſte 32tel als auftaktiger kurzer Vorhalt wirkt mit Betonung des zweiten Tons. Die obige Phraſe heißt dann:




Was denn doch etwas erheblich Anderes ſein dürfte! Die zweite Faſſung ſtellt ſich, ſo keine Sorgfalt aufgewendet wird, im Verlauf des Satzes ſogar mit tötlicher Sicherheit ein. Faſt





Mozart (Apollo Musagetes)

Nach dem Originalmodell von Edmund von Hellmer



# Der Salzburger Dom

mit den vier Orgeln unter der Kuppel während einer muſikaliſchen Aufführung.

Kupferſtich aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts.

(Original im Städtiſchen Muſeum zu Salzburg.)

komiſch wird nun die Angelegenheit, wenn bei Stellen, wo die Flöten — auch Oboen und Fagotte — den Streichern das Motiv abnehmen, die erſteren richtig, dieſe aber falſch ſpielen. Da hört man z. B.:




In dieſer Art war die Stelle viele Jahre unter Nikiſch zu hören, bis einigermaßen eine Änderung erzielt wurde. Dieſe Wiedergabe war übrigens inſofern für den berühmten Dirigenten bezeichnend, als er jeder Inſtrumentalgruppe freien Lauf ließ: den Streichern liegt die korrumpierte, den Bläſern die richtige Faſſung näher. Bruno Walter nun gibt die Bläſer in Übereinſtimmung mit den Streichern, läßt alſo beide Gruppen falſch ſpielen.

Ich weiſe nun noch darauf hin, wie ſcharf ſich Mozart ſelbſtverſtändlich des Unterſchieds der beiden Motive bewußt war, ſofern er auch das andere, auftaktige Motiv, und natürlich in entſprechender Schreibart, zur Anwendung bringt. Und zwar brauchen wir nicht weit zu gehen, um ausgeprägte Beiſpiele hierfür zu finden, nämlich nur zum As dur-Andante der Schweſterſinfonie, der in Es dur. Es iſt ſogar ganz lehrreich zu verfolgen, wie dort das Motiv auf dem Weg über das Thema entſteht. Im 14., noch ſoweit thematiſchen Takt wird die Lostrennung vom Thema vollzogen. Und ſo heißen der 14. und 15. Takt:



Das iſt, wie jedermann erſichtlich, etwas völlig anderes wie in der g-moll-Sinfonie, weil hier ein ganz anderer Urſprung des Motivs vorliegt. Es ſieht ſehr, ſehr reinlich in Mozarts Kopfe aus, bei uns aber etwa wie in einem Kramladen.

Von hier aus gleich zu einer einigermaßen ähnlichen Stelle bei Beethoven, und zwar im Schlußſatz der 8. Sinfonie. Wirklich richtig hört man das Thema ganz ſelten, ſofern es, des ſchnellen Zeitmaßes wegen, ganz bewußter Extraproben bedarf. Statt, wie der Text heißt, zu ſpielen — der Akzent muß ganz bewußt gemacht werden —



hört man in verſchiedenen Abſtufungen bis zur ſehr verbreiteten:



was mit dem Thema und ſeinem Charakter, der zu einem ganz leichtſinnigen umgedeutet wird, wirklich blutwenig mehr zu tun hat, aber als etwas ganz Selbſtverſtändliches hingenommen wird. Jahrelang war z. B. im Gewandhaus nie etwas anderes zu hören und es iſt mir auch noch kein Dirigent begegnet, der das Motiv den ganzen Satz hindurch richtig gegeben hätte; denn jedesmal muß es eben von neuem gemeißelt werden.

Und da wir uns denn ſchon einmal mit dieſen aus zwei Tönen, bei Betonung des erſten Tones, beſtehenden Motivs beſchäftigen, ſo ſei auch auf die Tannhäuſer-Ouvertüre hingewieſen, in der es bekanntlich den ganzen letzten Teil hindurch geſpielt wird, ſo rund 1000 Male. Hat jemals irgend wer etwas anderes gehört als:




Doch halt, einmal iſt's mir geglückt, das Motiv richtig zu hören, und zwar letzten Sommer unter Toscanini mit ſeinem amerikaniſchen Orcheſter, wenn zwar ſelbſt dieſe ausgezeichneten Geiger

nicht völlig durchhielten. Der Beweis wurde aber endlich einmal erbracht, daß der richtige Vortrag möglich ist, der mir von diesem und jenem deutschen Dirigenten bestritten worden ist. Bezeichnend ist es aber, daß, als ich selbst Musiker fragte, ob sie die richtige Ausführung des Motivs unter Toscanini bemerkt hätten, sie zunächst gar nicht wußten, worum es sich handle, sie infolgedessen auch keinen Unterschied bemerkt hatten. Einer der Beweise, wie ungenau Musik angehört wird, auch heute, im Zeitalter der „neuen Sachlichkeit". Immerhin, was sagte man von einem Klavierspieler, der Schuberts „Auf dem Wasser zu singen", wo uns völlig gleiche Verhältnisse entgegentreten, „à la Tannhäuser" spielte! Die Klavieristen spielen nämlich, aus bereits angegebenem Grunde, das Motiv ganz richtig, wenn's den meisten auch schwer fällt, bis zum Schuß des Liedes in dem Sinn durchzuhalten, daß volle Deutlichkeit bei aller Leichtigkeit gewahrt bleibt. Wie gesagt, unser Motiv hat in der Ausführung zweierlei „Ausgaben"!

Kehren wir aber zu Mozarts g-moll-Sinfonie zurück. Sie enthält in ihrem zweiten Satz eine Stelle, die neuerdings durch Bruno Walter mißverständlich geworden ist, weiterhin aber zu Bemerkungen Veranlassung gibt, die mit Mozarts innerstem Wesen in Verbindung stehen. Es betrifft die zwei ersten Takte des zweiten Teils, im weiteren Sinn dann aber auch die von diesen Takten abhängige Fortsetzung:




Zunächst handelt es sich um eine einfache Frage, die allerdings nicht gestellt zu werden braucht, kennt man sich in der Dynamik dieser Zeit und der Mozarts im Besonderen aus, nämlich: Soll das Piano des ersten Streichertakts mit dem Tutti-Forte des zweiten Taktes durch ein Crescendo verbunden werden oder nicht? Ausgeprägten Musikern des 19. Jahrhunderts, für welche die Dynamik ihrer Zeit, die eines allmählichen Übergangs, die gegebene war, lag ein verbindendes Crescendo durchaus nahe und so verwundern wir uns nicht, wenn der größte Meister allmählichen Übergangs, Richard Wagner, in seiner Schrift „Über das Dirigieren" diese Vortragsart empfiehlt; ich sage empfiehlt, denn der Meister ist ziemlich weit davon entfernt, zu fordern, daß es wirklich so sein müßte. Seine Worte „welche (eben unsern *Ces*-Takt) wir uns allerdings in einem schön vorgetragenen Crescendo vorgeführt dachten" sind keineswegs apodiktisch gehalten und in Klammern gegeben; ein Mißverständnis bedeuten sie aber trotzdem. Denn die Dynamik des 18. Jahrhunderts, der sowohl Haydn wie Mozart, als Ganzes genommen, durchaus zugehören, gründet sich auf den unmittelbaren Registerwechsel, der im Orchester durch Teilgruppen und dem Tutti zum Ausdruck kommt. (Wer sich über diese Verhältnisse genau unterrichten will, sei auf den Aufsatz in der Hugo Riemann-Festschrift von 1909: „Die Dynamik der Mannheimer Schule" hingewiesen.) Über den Vortrag der Stelle besteht somit, ihrer — äußeren — Dynamik nach nicht die geringste Unsicherheit, und der Rückfall Bruno W a l t e r s ins 19. Jahrhundert, der wohl auf Wagners Vorschlag zurückgeht, ist heute nicht mehr recht verständlich. Übrigens habe ich die Stelle auch früher nur ganz selten mit einem Crescendo gehört.

Sind wir damit aber fertig? Keineswegs! Denn ich setze sofort hinzu, daß ich die Stelle nicht ein einziges Mal auch nur annähernd „mozartisch" gehört habe und zwar aus dem einfachen Grunde, weil ich noch keinen Dirigenten dieses Werkes erlebt habe, der, zunächst einmal, mit den sechs Noten *Ces,* obwohl sie thematisch sind, etwas Ordentliches hätte anfangen können; und mit dem Folgenden gerade so wenig. Sondern was so zu hören war, entsprach ganz jenem klassischen Vortrag mit Anführungsstrichen, über den Wagner die ganze Lauge seines wohltuenden Spottes ausgoß. Ich habe auch immer das Gefühl, daß die Dirigenten vor diesen monotonen, nicht endenwollenden Unisono-*Ces* so etwas wie Angst haben und sie froh sind, liegen sie hinter ihnen. Denn es ist so gar nichts mit ihnen anzufangen, keine Mittelstimme lockt, keine Harmonie wärmt, nichts ereignet sich, was die Töne schmackhafter macht und etwas zu „dirigieren" aufgibt!

Ja, wenn man zunächst einmal wüßte, was so ein echtes klassisches Unisono bedeutet, ganz im Allgemeinen und gar nicht im Hinblick auf eine einzelne Stelle! Da wäre bereits etwas geholfen. Übrigens eine jener Fragen, die unsre machtvoll prüfenden Musikprofessoren in tötliche Verlegenheit setzte, obwohl sie, die Frage und ihre Beantwortung nämlich, für unsre jungen Musiker weit wichtiger wäre als alle solchen nach griechischer Musik u. dgl. Ein klassisches Unisono ist das Verinnerste, Konzentrierteste, was es gibt und geben kann: In die Unisono-Linie ist gewissermaßen alles geflossen, was es außerhalb von ihr an unteren und oberen Stimmen noch geben könnte, alles hat sie aufgesogen, alle Nebenflüsse oder, je nachdem, alle Nebenbächlein in sich aufgenommen; und zwar eben auf Grund innerster seelisch-geistiger Konzentration. Ob sich's da um den Anfang der fünften Sinfonie Beethovens handelt oder etwa Papagenos in sich verkriechenden Ruf: „O wär' ich eine Maus und könnte mich verstecken!", das bleibt sich dem Wesen nach völlig gleich, mithin auch, ob es eine Fortissimo- oder Pianissimo-Stelle betrifft. Also schon das Unisono unsrer *Ces*-Noten könnte sagen, daß sie in einer besonderen Art gemeint sind, was sich noch stärker dadurch ausprägt, als es sich ursprünglich um kein Unisono-Thema handelt. Hier aber, an dieser Stelle, wird es in ein solches verwandelt und, wie jeder fühlen müßte, aus innersten und stärksten seelischen Gründen.

Denn welcher Ton, dieses *Ces*? Woher kommt er überhaupt oder vielmehr, wohin gehört er harmonisch? Kann's jemand sagen? Noch eben standen wir, beim Abschluß des ersten Teils, in schönstem B-dur, die Sonne schien — wieder — heiter. Und jetzt? Niemand kann's sagen. Einstimmig gebracht, ist der Ton undeutbar, zeigt dämonisch unbestimmte Abkunft. Die — harmonische — Deutung, die ihm Mozart im folgenden Takt gibt, kann kein Mensch mit Sicherheit voraussagen, sie ist auch furchtbar. Doch, so weit sind wir noch nicht. Bezeichnend, wie das *Ces* eingeführt wird. Nämlich schleichend, durch eine Bindung, ganz im Gegensatz zum sonstigen thematischen Vortrag. Was ist das alles, wo befinden wir uns überhaupt, was soll's mit diesen schauerlichen Tönen, „schicksalsschweren Mahnungen", als welche sie selbst R. Wagner trotz aller romantischen Auffassung der Sinfonie empfindet, wie denn dieser Mann immer wieder weit über allem „Zeitgemäßen" steht. Bebt dieser Ton nicht von unheimlichsten Kräften, von denen kein Mensch zum Voraus sagen kann, was sie in ihrem Schoß bergen? Da — wir wollen gleich weitergehen und erst nachher auf den entsprechenden Vortrag zu sprechen kommen — ein Einschlag des ganzen Orchesters, forte oder vielmehr fortissimo, der unheimliche Ton wird — harmonisch — gedeutet und ihm die furchtbarste Deutung gegeben, die möglich ist, ein echt mozartisch schneidender Sextakkord, und zwar der des Asmoll-Akkordes. Wer sagte, er hätte gerade diesen Akkord erwartet, abgesehen davon, daß niemand den Einschlag des Orchesters voraussagen könnte, flunkert, denn eine andere Harmonie wäre gerade so nahe gelegen. — Das Besondere, echt mozartisch Geniale besteht darin, daß dieses zunächst undeutbare *Ces* für einen Takt lang in seiner schneidendsten Akkordbedeutung ernst genommen wird.

In der Kunst ist's nun leider so, daß sich selbst das in seelischem Sinn Außerordentlichste bald abschleifen kann, weil es nun eben bekannt ist. Das ist aber doch nur deshalb der Fall, weil es — in der Musik — von den vermittelnden Künstlern ebenfalls nur in diesem abgeschliffenen Sinne aufgefaßt und, dementsprechend, seelisch abgestumpft, „abreagiert" zum Vortrag gelangt; richtig, dem Sinn entsprechend, dargeboten, wirkt es immer wieder von Neuem mit ungeschwächter Stärke. Denn das echt Seelische verblaßt nicht, weil es auf Urgründe unsres Seins zurückgeht.

Doch weiter. Bezeichnend für den zweiten Takt ist noch das harte, kühne Ergreifen des Tones *as* durch die Violinen. Was nun folgt, nämlich die 14 Takte bis zum noch immer von allerlei unheimlichen Gewalten umwitterten Quartsextakkord — Einsatz des Themas in C-moll — dabei ohne Terz! — gehört unmittelbar zusammen, ist somit abhängig von unserem *Ces*-Unisono! Dieses kehrt, im vierten Takt, wieder, hat aber eine andere Fortsetzung, herbeigeführt durch den in einer dämonischen Chromatik herbeigeführten Ton C, nämlich wieder ein Sextakkord, dieses Mal der Quintsext-Akkord von As-dur, und in gewissem Sinne noch schär-

fer wirkend als der erste Tutti-Akkord. Wem es bei diesem noch nicht bewußt geworden ist, worum es hier, dem Wesen nach, geht, dem kann's der jetzige Akkord noch deutlicher zeigen: Die Dämonie, das Unberechenbare, der „steinerne Gast" tritt uns entgegen. Zu welchem Zwecke er jene Tutti-Sextakkordstelle in der „Don Juan"-Ouverture vergleiche, die ebenfalls nach einem Unisono-Takt einschlägt (15. Takt). Entstand unsre Sinfonie doch bald nach der Wiener Aufführung des „Don Juan".

Eigentlich wäre auch die ganze, oben bezeichnete Stelle durchzugehen, doch soll es uns nur auf das Grundsätzliche ankommen. Dazu gehört die scharfe Erkenntnis, daß der eigentliche Träger der Entwicklung der Baß ist, nichts mehr und nichts weniger als unser einstiges Unisono-Thema. Der Baß vertritt auch, seiner Intensität nach, dieses Unisono und, innerlichst damit zusammenhängend, ist sein chromatisch unheimliches Ansteigen zu verstehen. So muß denn auch, was leider ebenfalls nie geschieht, dieser Baß, der ja zudem thematisch ist, ganz bewußt herausgearbeitet werden, mithin deutlich zu hören sein. Erst dann kann die Stelle in ihrer ganzen Dämonie verstanden werden.

Wie ist nun aber unser erster Takt vorzutragen? Darauf kommt zunächst alles an. In der ganzen Sinfonie wendet Mozart als dynamische Zeichen lediglich *f* und *p* an. Sie genügen unter der Voraussetzung, daß diese Bezeichnungen dehnbar sind, durchaus. Hier an dieser Stelle wäre das Piano annähernd als ein Pianissimo aufzufassen, noch wichtiger ist aber der innere Vortrag. Diese sechs Töne haben, so leise sie zu spielen sind, förmlich zu beben, sie müssen, jeder Ton für sich, einzeln verstanden werden können, dürfen also nicht, wie es fast die Regel ist, ineinander geschmiert werden, ferner haben alle genau gleich stark, bzw. leise zu sein, in völliger Ruhe nach außen, innerlich bebend, kurz, von schauriger Monotonie. Will man ein Zeichen zur Kennzeichnung des Vortrags wählen, so könnte es einzig der Dehnungsstrich mit Punkt sein, jenes echt musikalische Zeichen, das scheinbar unvereinbare Gegensätze vereinigt, hier also:




Und wenn nun der Tutti-Einsatz in aller Plötzlichkeit, Härte und Stärke erfolgt, so dürfte man sicher sein, daß selbst ein stumpfer Hörer merkte, hier gehe etwas Besonderes vor. Diese ganzen Takte gehören zum dämonisch Unberechenbarsten, was Mozart in der reinen Instrumentalmusik geschrieben, werden aber immer noch recht unschuldig „klassisch" vorgetragen, obwohl über diese Wesensseite Mozarts, eben die dämonische, schon vor Jahrzehnten das Nötige gesagt und ausgeführt worden ist. Und versagen die Praktiker selbst in solchen ausgeprägten Fällen, erweist sich eine ausführlichere Besprechung denn doch sehr nötig. Wir brauchten aber überhaupt so etwas wie musikalische Akademien, in denen die Werke unsrer großen früheren Meister einer rein künstlerischen Betrachtung im Hinblick auf ihren Vortrag unterzogen würden, wobei manches praktisch ausgeprobt werden müßte, damit völlige Klarheit erzielt wird; denn in den kurz bemessenen Orchesterproben ist hierfür keine Zeit. Die Verhältnisse liegen schließlich doch so, daß bei der Sprödigkeit der heutigen Produktion die klassischen Werke für die Zukunft wichtiger denn je werden, weshalb wir allen Grund haben, sie auch möglichst im Geiste ihrer Schöpfer zum Vortrag zu bringen.

Zum Schluß unsrer heutigen Ausführungen noch ein Beispiel anderer Art, dessen Besprechung mir nötig erscheint. Kein Zweifel, daß heute in der Anwendung von Vorhalten in Vokal- wie Instrumentalmusik viel sorgloser, um nicht zu sagen, gleichgültiger umgegangen wird als vor dem Krieg. Sozusagen jede Aufführung eines Bach'schen oder Händel'schen Werkes beweist dies. Und zwar zeigt sich, daß weit stärker als damals wieder zu einer vielfach mißverstandenen Buchstabentreue zurückgekehrt wird. Man scheint sich am ehesten gemerkt zu haben, daß auf diesem Gebiet die frühere Zeit gar Manches dem Geschmack des Vortragenden überließ, wobei aber vergessen wird, daß die damaligen Künstler über gründliche Kenntnisse in diesen

Fragen verfügten. In dem hier zu erörternden Beispiel dürfte nun aber unsre Zeit erfreulicherweise im Recht sein.

Der Anfang der Bildnisarie in der „Zauberflöte" wurde früher sozusagen allgemein mit einem Vorhalt auf „schön" und „sehn" gesungen, nämlich:




während heute immer häufiger die reine, in der Partitur sich findende, Fassung gesungen wird, also lediglich der Ton *as*. Wer hat nun recht? Ich schicke voraus, daß, wer sich an den traditionellen Vorhalt gewöhnt hat, die andere, reine Fassung sogar peinigend empfindet und sich vielleicht den Genuß der ganzen Arie vergällen läßt. Dennoch ist's mir sogar unzweifelhaft geworden, daß das Anbringen eines Vorhalts an dieser Stelle unmozartisch ist und zwar aus folgenden Gründen:

Erstens. Es gibt keine bestimmte Regel, an solchen Stellen aus eigener Machtvollkommenheit einen Vorhalt anzubringen. Auch Beyschlag (Die Ornamentik der Musik) weiß nichts davon und bezeichnet den „Zauberflöten"-Vorhalt als eine „von den Sängern eingeführte Variante".

Zweitens. Hätte Mozart an dieser nicht gewöhnlichen, sondern sehr „empfindlichen" Stelle einen Vorhalt haben wollen, so hätte er ihn bestimmt eingezeichnet, in welchem Falle er aber — und dies ist von entscheidender Wichtigkeit — den Orchestersatz etwas anders gestaltet hätte. Denn

Drittens ergibt die Anwendung des Vorhalts beim zweiten Vortrag, auf „sehn", weil er halbtonig ist (*as*—*g*), eine derart scharfe Dissonanz zu dem von den Streichern in Terzlage gebrachten Es-dur-Akkord, daß ein schmerzlicher, mithin falscher Zug in den Arienbeginn getragen wird. Das ist auch gefühlt worden, wofür ich einen Beweis in Händen habe. In dem von Max Schultze herrührenden, einem älteren, übrigens sehr guten Klavierauszug (Kollektion Litolff) wird angegeben, daß die meisten (früheren) Klavierauszüge den Streicher-Akkord weglassen und erst auf den zweiten Taktteil mit den Bläser-Akkorden einsetzen. Und auch Schultze, der den Vorhalt selbstverständlich findet, gibt den Streicher-Akkord in kleinen Noten. Ich glaube nun, daß dieses eigenmächtige Vorgehen der Partitur gegenüber gerade eine Auswirkung des von späteren Sängern willkürlich angebrachten Vorhalts ist. Der ganz rein und auf den ersten Taktteil gebrachte Streicher-Akkord stört, so eben ein Vorhalt gesungen wird, besonders beim zweiten Mal, als die kleine Sekunden-Dissonanz $\frac{as}{g}$ sich einstellt.

Viertens. Die herrliche Linie der Melodie erhält durch den Vorhalt gerade am Schluß eine unnatürliche und deshalb schließlich doch unschöne Verdickung, unnatürlich deshalb, als die aus dem hohen Ton fließende Kraft am Schluß der Phrase ihr natürliches Ende gefunden hat, die Anbringung eines Vorhalts also auf eine Kraftquelle schließen ließe, von der kein Mensch sagen könnte, wo sie zu finden sei. D. h. man findet sie in der Kehle einstiger Sänger, die willkürlich diesen — ich betone es nochmals — auch theoretisch nicht gerechtfertigten Vorhalt einschmuggelten, vielleicht verführt durch die Melodie zu den gleich folgenden, vorhaltartig gegebenen Worten: „ich fühl es". Auch ich mußte mir den vertrauten Vorhalt abgewöhnen, darf heute aber sagen, daß die reine Form weit schöner und natürlicher ist als die hergebrachte. Nur müßte die Stelle ganz anders, nämlich vor allem unendlich viel feiner, gesungen werden als es geschieht, wie überhaupt die ganze Arie geistig gar nicht verstanden, seelisch aber derart grobschlächtig, gelegentlich sogar roh vorgetragen wird, daß von dem eigentlichen Mozart so gut wie nichts mehr übrig bleibt. Überhaupt, was muß auf diesem Gebiet nicht alles in Kauf genommen werden! Am 24. Januar wurde die „Zauberflöte" anläßlich der Einweihung des neuen Funkhauses in Berlin unter Bruno Walter auf die meisten deutschen Sender übertragen, sodaß vielleicht Millionen zugehört haben, nebenbei gesagt, in einer textlich derart verständnislosen Zurichtung, daß man veranlaßt wird, Papagenos „Mentalität" höher einzuschätzen als die der Bearbeiter. Waren sie doch nicht einmal imstande, Papagenos Wesen richtig zu charakte-

risieren. Musikalisch gab es einerseits Ausgezeichnetes zu hören, vor allem nach Seite pünktlicher Ausarbeitung im Orchester, andererseits aber hinsichtlich unmöglich schneller Tempi derart Verfehltes, daß als Grund hierfür — und welch ein Grund ist es! — höchstens gelten könnte, die Aufführung dürfe einen bestimmten Zeitpunkt nicht überschreiten, damit die Sender ihren wichtigeren Kulturaufgaben, vor allem der Versorgung Deutschlands mit heutiger Tanzmusik, ja auch früh genug nachkommen konnten; war's doch zudem Sonnabend. Einiges konnten die teilweise trefflichen Sänger der Schnelligkeit wegen kaum technisch, geschweige dem Ausdsruck nach, mehr singen. Das größte Verbrechen wurde aber, wie fast üblich, auch bei dieser „Festaufführung" von dem Vertreter des Sarastro, Emanuel List, beim Vortrag von: „In diesen heil'gen Hallen" begangen. Er dröhnte der allem nach schwerhörigen Pamina seine milden Worte mit derartiger Wucht ins Ohr, daß von den in ein Metaphysikum führenden Orchester-Tonleitergängen kaum andeutungsweise etwas zu hören war; nichts, auch nicht das Geringste, war vom Dirigenten, der einzig und allein seinem Orchesterpart nachging, getan worden, um einen Ausgleich zu schaffen. Dabei stehen wir einer der höchsten Ausstrahlungen des Mozart'schen Genius gegenüber, es sind einfach Kunstverbrechen, die hier begangen werden. Kaum jemals wird diese Arie, ein Kernstück des ganzen Werks, sinnentsprechend vorgetragen, was damit zusammenhängt, daß die Bassisten, in solchen Fällen keinen Deut weniger eitel als Tenöre, sie als ausgesprochenes Paradestück für tiefen Baß — so als „Im tiefen Keller"! — auffassen und tatsächlich auch dazu gelangt sind, entgegen aller Mozart'schen Vorschrift mit dem tiefen E, in der tieferen Oktave, zu schließen. Ihrem Wesen nach ist aber die Arie weit mehr eine solche für Bariton, wie, von ihrem Charakter abgesehen, die ungemein feinen Melodie-Ziselierungen zeigen. Für den richtigen Vortrag gerade derartiger Ausnahmestücke sind nun heute in erster Linie die Dirigenten verantwortlich zu machen.

Damit wollen wir es für heute genug sein lassen, um aber später wieder auf Vortragsfragen in klassischen Werken zu sprechen zu kommen; also gerade auch darauf, was uns selbst berühmteste Dirigenten vorenthalten oder in verderbter Ausgabe übermitteln. Verlangen sie ihrerseits vom Publikum das Höchste an Bewunderung sowie vielfach Unerschwingliches an Eintrittspreisen, so ist nicht zu viel verlangt, von ihnen zum mindesten Richtiges, Notengetreues sowie von dem Geist der Schöpfungen soviel zu fordern, daß die Absichten der Meister verstanden werden können. Nur dann kann zugegeben werden, daß sie die erste Stelle in unserm Musikleben einnehmen.

# Das Requiem.

## Ein Mozart-Märchen.

Von Wilhelm Matthießen, Köln a. Rhein.

Wenn eines auf Erden stirbt, dann ist das so: an diesem Tage geht der Tod durch sein leuchtendes Haus und beschaut sich hier und dort die Lichter der Seelen. Und wenn er sieht, daß eines der Lichter beinahe niedergebrannt ist, dann ruft er seinen Engel und sagt zu ihm: „Geh und geleite sie her, die scheidende Seele!" So geschah es auch eines Tages, da sah der Tod wie Mozarts Licht zur Neige ging. Lange stand er vor dem flackernden Kerzchen in dunklen Gedanken, und er hielt die Hand um die knisternde Flamme, als wollte er sie schützen vor dem Wind, der durch den Saal der Seelen rauschte um ihm noch einen Tag oder zweie zu retten. Doch immer tiefer fiel die sterbende Flamme in sich selber zusammen, immer kleiner wurde das Licht. Da rief der Tod seinen Engel herbei, den dunklen Geleiter der Seelen, und er sprach zu ihm: „Siehe, nun will Mozart sterben ... Geh, eile hinab und sage ihm, daß die Flamme seiner Seele erlöschen will!" Und der Engel neigte sich vor dem Gebieter und rauschte hinab in die Welt. Und er ging zu Mozart und sprach zu ihm: „Meister Mozart, schreibt mir ein Requiem." Mozart schaute ihn an, und da wußte er, daß der Fremde der Engel des Todes war. Und der Engel sah, wie der Meister so arm war und gab ihm einen

Beutel Geld für das Requiem. Dann aber flog der Engel zurück in das Haus ſeines Herrn. „Nun," fragte der Tod, der noch immer vor Mozarts Lichtchen ſtand und ſeine ſchönen Hände ſchützend darüber hielt, „nun, haſt du ausgerichtet, was ich dir befahl?" „Ja," ſagte der Engel, „aber ich hatte nicht den Mut, vom Tode zu dem heiligen Meiſter zu ſprechen ... Ich trug ihm nur auf, ein Requiem zu ſchreiben ... Und ich glaube, er hat mich verſtanden." Der Tod nickte, als er das vernahm, und ſchweigend wandelte er weiter durch die lichtbrauſenden Hallen der Seelen, zündete dort eine neue Kerze an, dort drückte er ein nur noch flackerndes Stümpfchen aus, um alſo dem Sterbenden ſeinen Hingang leichter zu machen. Auf Schritt und Tritt aber folgte ihm der Engel. Endlich ſprach der Tod zu ihm: „Ich weiß, was du mir noch ſagen willſt: geh alſo hinab und wache an Mozarts Bett!" Der Engel neigte ſich vor ſeinem Gebieter und ging trauernd zu Mozart hinab. Keiner aber ſah ihn, wie er dem Meiſter über die Schulter ſchaute. Nur einer hatte das Rauſchen ſeines Flügels geſpürt. Und da wußte er, daß es mit Mozart zu Ende ging. Er war aber ein Freund des Meiſters. Und als er ihn des Abends verließ, da ging er zum Dom, um für ſeinen Freund zu beten. Doch am Tore des Domes ſtand ſchon der Mesner und ſprach zu ihm: „Herr, was wollt Ihr ſo ſpät noch im Dome tun?" Und er raſſelte mit den Schlüſſeln. Da lächelte Mozarts Freund und ſagte: „Mesner, Ihr kennt wohl den Abt Stadler nicht mehr? Laßt mich nur ein und ſchließt hinter mir ab. Ich habe viel zu beten in dieſer Nacht!" „Gut, Hochwürdigſter," ſagte der Mesner; „wie Ihr wollt! Ihr werdet mir ja den Dom nicht forttragen!" Sprachs und verſchloß hinter dem Abte das Tor. Der Abt aber ging durch die zwielichtdunklen Hallen und kniete vor dem Altare nieder. Und Stunde um Stunde verging ihm wie im Flug, während er betete. So kam die Mitternacht heran. Und da hörte der einſame Beter auf einmal ein Rauſchen unter den Gewölben, das klang wie gewaltiger Flügel Schlag. „Hab ich es doch ſchon immer gehört," dachte er, „daß es um Mitternacht nicht geheuer ſein ſollte im Stefansdom .." Und er ſtand auf und verſteckte ſich in einem dunklen Beichtſtuhl. Dort wollte er dem Spuk zuſchauen. Und ſiehe, langſam, wie ein mächtiger Vogel, flog eine Geſtalt hinab von dem Gewölb; beugte ihr Knie unter dem Ewigen Licht, und dann erhob ſie ſich wieder und ſtrich mit blau leuchtender Hand an den Kerzen des Altares vorbei. Sogleich brannten ſie auf in goldenem Licht. Und in der ſtrahlenden Helle ſah der Abt, daß die Geſtalt ein Engel war. Und ſchon winkte der Engel in die weiten Hallen hinunter. Da ſchritten auf einmal viel dunkle Geſtalten in ſchwarzen Mänteln aus der dämmerigen Tiefe des Domes ſchweigend hinauf zum Altar. „Ihr wiſſet, hohe Meiſter," ſprach der Engel, „weshalb ich euch rief aus euren Gräbern. Denn das Licht eines der gewaltigſten unter euch geht zur Neige. Und keinen hat er, der ihm ein Requiem feiert." Da wurden noch ernſter die totenbleichen Geſichter der Meiſter, und Paleſtrina ſprach zu dem Engel: „Gib uns die Noten, daß wir den Heiligen zur Ruhe ſingen!" Und der Engel nahm eine Partitur von Mozarts eigenem Requiem aus den Falten ſeines Gewandes. Und alle Noten leuchteten wie Sterne, daß jeder Meiſter, ſo weit er auch abſeits ſtand, ſie leſen konnte. Und die Toten nahmen ihre Inſtrumente und ſtimmten ſie. Indeſſen aber ſchritt der Engel geradenwegs auf den Beichtſtuhl zu, ſchob den Vorhang zurück und ſprach zu dem Abt: „Ich wußte, daß du hier wareſt! Komm zum Altare, daß du für deinen Freund die Totenmeſſe feierſt!" Und der Abt ging mit dem Engel, kleidete ſich in die prieſterlichen Gewänder, und als rauſchend die Muſik der toten Meiſter anhub, da begann er die Meſſe. Der Engel aber diente ihm. Und die Augen der Toten leuchteten auf, als ſie erkannten, wie herrlich die Muſik Mozarts war. Sie erhoben ihre Stimmen, und aller Himmel Klang war darin. Und die Muſik füllte den Dom bis in den letzten Winkel wie mit rauſchendem Gold. Der Abt aber merkte gar nicht, daß die Toten weiter ſangen als Mozart geſchrieben hatte. Schon längſt war das „Tuba mirum" erklungen, aber noch immer leuchteten die Noten geheimnisvoll weiter, und wie von unſichtbarer Hand wurden die Blätter der Partitur eins nach dem anderen umgewandt. Doch als nun das „Sanctus" ertönte, da rann ein Schauer über die Herzen der Toten. Und alle ſahen ſich an. „Nie wird ein ſterblicher Mund ſingen können ſolchen Geſang!", dachte Paleſtrina bei ſich. Und das gleiche dachten ſie alle,

die gekommen waren, um dem Liebling des Himmels das Requiem zu singen: Schütz und Orlando Lasso und Sebastian Bach und alle die übrigen. Und als sie das letzte „requiem" singen sollten, da horchte der Priester am Altare auf. Eine Freude war in ihm ohne Maß. Denn statt „requiem —", „ ‚ewige' Ruhe gib ihm, o Herr! ' hatten die Meister in jubelndem Chore gesungen: „Splendorem aeternum donasti ei, domine!" ... „Ewigen Glanz schenktest du ihm, o Herr!" Da war die Messe aus, und der Abt schritt die Stufen des Altares herab, und da war er allein im öden Dom, nur ein Nachhall von Mozarts Musik verwehte in den dunklen Hallen.

Als er aber am anderen Morgen zu dem Freunde kam, da sagte ihm der Meister: „In dieser Nacht hab ich im Traum mein ganzes Requiem gehört, und du, Freund, hast mir die Totenmesse gelesen!" „Ich weiß es, Mozart!" sagte der Abt, und sein Gesicht war ernst und bleich. Mozart aber schaute ihn an: „Nun weiß ich," dachte er, „daß ich nicht geträumt habe! Doch das Sanktus muß ungeschrieben bleiben ... Nur Engel können es singen ..."

In diesen Tagen aber ging im Seelenberg immer wieder der Tod zu Mozarts Lichtchen zurück. Und trauernd sah er, wie das Flämmchen immer kleiner wurde, immer ärmer, und doch brannte es in einem Glanze ohne gleichen. Und je mehr es seinem Ende zuging, desto blühender wurde die Flamme. Endlich aber, in der letzten Nacht, da weckte den Tod ein wehend durch die jenseitigen Hallen hinwogendes Klagen. Eilend erhob er sich und schritt zu Mozarts Seelenlicht. Und da sah er, wie alle Engel vor dem sterbenden Lichtchen knieten und in die scheidende Flamme schauten. Und sie hatten ihre Hände zum Gebet erhoben und sangen in klagendem Chore Mozarts Requiem. „Requiem —" klang es brausend durch den Seelenberg ... „Requiem aeternam ..." Und mitten unter den Engeln kniete der Tod nieder und stimmte ein in den Gesang: „Et lux perpetua luceat ei ..." Immer schmerzlicher flackerte das Kerzchen. Und immer brausender wurde der Gesang. Auf einmal aber stand eine hohe Gestalt neben dem Tode. Ihre Kleider waren weißer als der Schnee, und ihr Angesicht leuchtete wie die Sonne. Es war aber Gott. Und er sprach zu dem Tode: „Schon seit Tagen hörten wir droben ein Requiem, herrlich wie der Tag des Paradieses, und unser Licht leuchtete auf wie tausend Sonnen!" „O Herr!" sprach der Tod, „siehe, in dieser Nacht will Mozart sterben!" Da schwieg Gott. Und er lauschte wie die Engel sangen. Und als es nun dahinklang in gewaltigem Liede:

„Dies irae, dies illa ..."

und als die Engel weiter sangen:

„Tuba mirum spargens sonum ..."

da lächelte er. Und er erhob seine heilige Hand. In diesem Augenblicke aber erlosch Mozarts Licht und der Meister stand, flammend wie die Sonne vor Gott. „Erlebt!" schrie der Tod und riß die Augen auf wie Tore des Himmels.

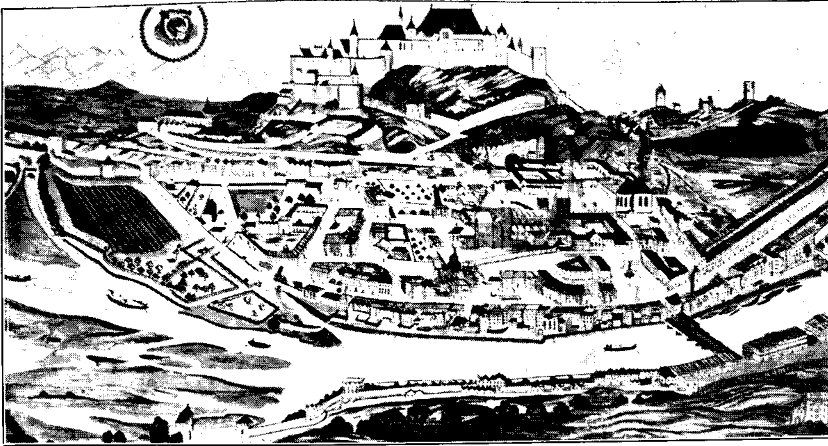
„Mors stupebit et natura!"

sprach Gott der Herr. Und er nahm die flammende Partitur des Requiems, die ihm der Engel reichte, in seine heilige Hand. Und wie zwei Lichter rauschten Mozart und der Ewige hinauf zu den Sternen.

# Die Mozart-Serenade der Domspatzen zu Regensburg.

Von Wilhelm Krick, Amberg.

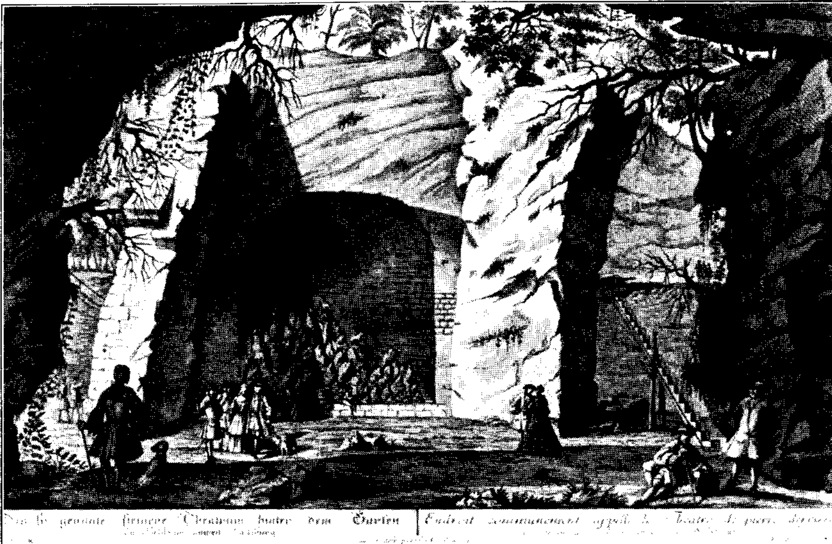
„Grüß' Gott, sind's auch dabei!" — rief die Gemüsefrau den beiden vorübergehenden Herren zu — „Wollen's keinen Radi mitnehmen?" „Bei was sollen wir dabei sein?" — fragte der kleine Blaubefrackte seinen breitschulterigen Begleiter. „Wen von uns hat das Weib gemeint?" Der andere setzte so zierlich, wie es sein Alter zuließ, die weißbestrumpften Beine und wiegte sich in den Hüften: „Das galt jedenfalls mir! Man kennt mich also noch, Wölfchen! ... Aber sag' mir doch endlich, wie dir meine Geburtsstadt gefällt!" „Jenun, —



## Salzburg

Hiſtoriſche Anſicht aus dem 16. Jahrhundert.

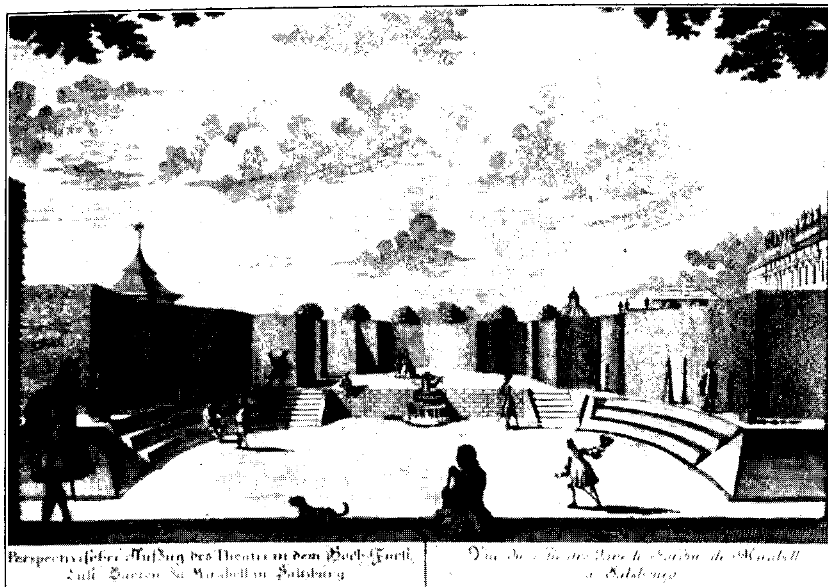
(Zeigt noch den alten romaniſchen Dombau, rechts davon die Peterskirche.



## Das Steintheater

im Hellbrunner Park bei Salzburg (um 1615).

(Stich nach Franz Anton Danreiter 1730. Original im ſtädtiſchen Muſeum zu Salzburg.)



## Das Heckentheater

im Mirabellgarten zu Salzburg (1719).

(Stich nach Franz Anton Danreiter 1730. Original im Städtiſchen Muſeum zu Salzburg.)



## Der Himmel

Miniaturentwurf nach einer Dekoration aus dem Salzburger Aulatheater.

(Original im Städtiſchen Muſeum zu Salzburg.)

ein fremder Steinerhaufen, enge Gassen, Rettichduft und Katzenkopfpflaster! Lange Gesichter und schwere Herzen! Das alles kenne ich leider von daheim, — und die Abendröte glänzt auf deiner Nase hier genau so wie zuhause in Wien!" „Still, Knirps! Hast du etwa nicht auch Gott Baccho manches Trankopfer dargebracht? Was geht dich meine Nase an! .. Komm', wir werden schon noch was Ergötzliches finden! Wetten wir: man wird mir ein Vivat ausbringen?! Habe nicht ich dieser Stadt die großartigsten Spektakelstücke geschenkt, he? Und ich bin kein Neidhammel: wenn wir Geselligkeit treffen, so werde ich dich vorstellen und bekannt machen, — du sollst auch deinen Anteil haben an meinem Ruhm!" Gönnerhaft faßte er den Kleinen unter die Achsel. Der blitzte aus seinen großen Augen. „Meinst du denn, Schikaneder, daß ich in dasiger Stadt gar keine Chancen hab'?" „Weiß nöt".

Zornig stampfte ein Schnallenschuh auf den Steinboden. „... Und dazu lockst du mich in der Urlaubsnacht hierher. Weil du hier auf die Welt 'kommen bist, — was geht das mich an? Die Donau hab' ich daheim auch gehabt! Wo ist ein Prater und eine Gaudö? Musik und Maderln ..?" Da blinzelte der Alte zu dem Nachbarn hinab. „Sollten die sich verändert haben? Die Maderln sind anno dazumal auf mich geflogen wie die Wespen auf den Honig." „Ja, du sollst es zu Lebzeiten in Regensburg ziemlich amourös getrieben haben. Aber wo bleibe ich? .." „Unscheinbare Zwerglein küßt kein Frauenzimmer, Wolferl! ... Gehen wir weiter!" „Du, sollten wir nicht lieber unsere Zöpfe in die Tasche schieben? Die sind jetzt aus der Mode!" meinte Wolf. „Pah! Eigenes Haar tragen nur die Kannibalen, — und im übrigen mag ich meine Glatze nicht herzeigen. ...!"

— — — — — — — — — — — — — — — — — — — — — — — — — —

Sie kamen an das Ostentor und hielten plötzlich an. Zwischen dem Laubwerk eines Gartens funkelten Lichter. Schatten wanderten durch Rasen und Gebüsch. Eine geheimnisvolle Emsigkeit deutete auf Vorbereitungen für ein sommerliches Fest im Grünen. Der Alte witterte Komödienluft. Spähte gierig durch das Gitter.

„Beim Apoll, allhie sprossen Lorbeern! Das schmeckt nach Puder und Schminke. Wetten wir: ein Schauspiel aus meiner Zeit!? .. Mensch, ich habe es damals den Regensburgern gezeigt: zweihundert Zelte im Freien, dreihundert Pferde — und dreitausend Zuschauer! .. Siehst du! Das geben sie da drinnen in dem Park wie vor hundertfünfzig Jahren! Bravo, so ehrt man das Andenken eines großen Mannes! .. Jetzt verstehe ich, was das brave Rettichweib gesagt hat: ‚Sind's auch dabei!' Jawohl, bin auch dabei! Weit offen steht das Tor der Musen! .. Amade, folge mir!"

Mit weiten Schritten, einem Triumphator gleich, trat Emanuel in den Garten, ohne seines Begleiters zu achten. Dieser zögerte einen Augenblick. Dann aber trieb ihn die Neugierde mit Behendigkeit hinterdrein und er verschwand im Dunkel.

— — — — — — — — — — — — — — — — — — — — — — — — — —

Ein Gruß priesterlicher Fanfaren! In heiligem Schweigen lag der Park, als hielten sogar die Bäume den Atem an. Abseits von der bunten tausendköpfigen Versammlung hatte der blaugekleidete Mann unter einem schattenden Jasminstrauche eine einsame Bank gefunden. Mit Staunen hörte er die Musik.

Das Plätschern des Flusses, der nahe bei der Gartenmauer glänzte, übertönten liebliche Gesänge von Knabenstimmen.

„Bald prangt, den Morgen zu verkünden,
Die Sonne auf gold'ner Bahn.
Bald wird die Nacht, die düstre, schwinden,
Der Tag der Weisheit nah'n."

Das waren Worte jenes Mannes, der ihn hierher geführt hatte. Worte aus dem Märchen, das seinerzeit im Komödienstadel auf der Wieden zuerst beinahe einen Mißerfolg gebracht hat und dann von den Wienern bis zum Himmel gelobt worden ist. Hm, die Worte stammen von jenem! „... Aber die Musik hab' ich gemacht — und nicht schlecht!"

Silbern und engelſtimmig zog das Ave verum corpus wie ein Beten durch die Stille. Des einſamen Lauſchers kleine, mollige Hand folgte entzückt den Schwingungen des Geſanges. „Die können's ...!" Ein Kyrie erklang und das Gebet aus der Oper „Cosi fan tutte".

„Auf der Andacht heil'gem Flügel
Steig' empor dies kindlich Flehen!"

Auf die Lehne der Bank ſtützte ſich andächtig ſein Kopf, der für den zarten Körper faſt zu ſchwer und mächtig ſchien. „So ſchön! Herrgott, wie dank' ich dir, daß du mich für dieſe Nacht aus Petri Pforte beurlaubt haſt! ..."

— — — — — — — — — — — — — — — — — — — — — — — — — — — — — — —

Da rührte eine Hand an die ſeine. Er fuhr in die Höhe. „Verzeihung!" ſagte eine Mädchenſtimme — „darf ich ſtören?" Einladend rückte er zur Seite. „Hier läßt ſich's noch beſſer zuhören als dort vorne." Er nickte ſchweigend.

Der Geſang wurde von Inſtrumenten abgelöſt. In der entſtandenen Pauſe betrachtete das Mädchen ihren Nachbar und ſchüttelte die Locken. „Müſſen Sie denn nicht mitſingen?" „Wie beliebt die Mamſell?" „Ich meine: du biſt doch ein Spatz. Das ſehe ich an dem Rokokofrack und der Perücke. Aber du haſt dich wohl davongeſchlichen, wie?" „Entſchuldigung, ich ..." Er verſtand die Fragen nicht. „Nur keine Angſt, Kleiner! Ich verrate dich dem Herrn Kapellmeiſter nicht. Biſt halt heiſer geworden, gelt? Magſt ein Bonbon, da! ..." „Viel Dank für das Zuckerl, Mamſell!" Gleich ſaß ein Küßchen auf ihrer freigebigen Hand. „Aber nein ...!" Sie wollte ſich erheben. Doch er ließ ihre Hand nicht los und bat um ihre weitere angenehme Nachbarſchaft. „Wenn du ſtill biſt, Spatz, — ſonſt gehe ich! Und da vorne —" ſie deutete drohend gegen die Lichtung hin — „da ſitzen meine Eltern — dort auf dem reſervierten Platz, jawohl!" „Soſo, die Mamſell ſchwärmt wohl nicht für das Reſervierte, bravo!" Wieder haſchte er nach der Hand. „Bſt, ſtill! Die Muſik geht an. Jetzt kommt was ganz Feines: das Divertimento in Es-Dur." Er fragte haſtig: „Doch nicht ebenfalls von dem, der das vorige komponiert hat?" „Na, von wem denn ſonſt?" ſagte ſie gedehnt, „es iſt doch eine Mozartfeier!" „Eine was ..?" „Geh', willſt mich foppen, Spatz! Gib doch Ruhe und höre das Münchener Trio! Klingt das nicht ſo, wie ... wie wenn man Blumen pflückt?" „Hm, hm, wie wenn man Blumen pflückt." Nachdenklich ſah er vor ſich hin.

— — — — — — — — — — — — — — — — — — — — — — — — — — — — — — —

„Hei, wie luſtig, — das fährt einem in die Füße zum Tanzen!" „Mit Freuden ſtehe ich zur Verfügung!" Unter einer vollendeten Kavaliersverbeugung bot er ihr ſeinen Arm. „Bſt, ruhig ſein!" „Schade, Mamſell!" Setzte ſich auf ſeinen Platz und trällerte wohlgelaunt die Melodie des ſpaßhaften Liedchens mit:

„Geh'n wir im Prater, — geh'n wir in d' Hetz!
Geh'n wir zum Kaſperl, — der Kaſperl iſt krank ..."

Da neigte ſie ſich ſeitwärts und funkelte ihn an. „O du Schwindler, du biſt ja gar nicht heiſer! Warum haſt du dich denn von den anderen Spatzen gedrückt?" „Pardon, warum heißt mich die Mamſell alleweil einen Spatzen?" „Bitte, warum nennt mich der Herr Bub denn immer eine Mamſell? Woher haſt du dieſen altmodiſchen Ausdruck, he?" Ihre Hand zog an ſeinem Zopf und rückte ſein Geſicht aus dem Dunkel näher an ſie heran. „Um Himmelswillen, das iſt ja kein Bubengeſicht! Verzeihen Sie ..! Wer ſind Sie, mein Herr! Ich will nicht länger ..!" „Bitte, erſchrecken Sie nicht, werte Mamſell, und bleiben Sie ruhig neben mir ſitzen!" „Ja, aber ... Sie wirken am Konzert nicht mit und ſind doch maskiert?" „Ob ich mitwirke? Hm, vielleicht! — Jedenfalls iſt dieſer Rock keine Maske, ſondern mein echteſtes und, nebenbei geſagt, mein einziges Kleid. Wer ich bin? Ein armer fremder Reiſender, der auf dieſer Bank im Grünen ſoeben eine ſeiner glücklichſten Stunden genießt." Das Mädchen ſetzte ſich zaghaft und möglichſt weit weg von dem Fremden. Doch war der Schrecken ſchon verflogen. Der lächelnde Mann mit den warmen, großen Augen ſah nicht zum Fürchten aus. Sie fragte höflich:

„Mein Herr, ſind Sie auch muſikaliſch?" „Ein biſſerl! Aber ich rede nicht gerne über Muſik." „Hören Sie das reizende Wiegenlied! Und da behaupten die Leute, das ſei gar nicht von Mozart. Was meinen Sie dazu?" „Jenun, — welcher Künſtler könnte beſchwören, ein Werk ſei ſein eigenes, Mamſell!?" ...

„Luna mit ſilbernem Schein gucket zum Fenſter herein,
Schlafe mein Prinzchen, ſchlaf' ein!"

— — — — — — — — — — — — — — — — — — — — — — — — — — — — — — —

Nachtduftende Blumen öffneten ihre Kelche. Lauer Wind glitt durch die Wipfel. Blüten wandelten ſich in Töne. Eine kleine Nachtmuſik ... „Iſt dies nicht —" flüſterte das Fräulein mit bewegter Stimme — „eine entzückende Miſchung von Schelmerei und Schwermut? Was mag der Meiſter dabei gefühlt haben?" Er nahm ſie bei der Hand und führte ſie hinüber an das Ende der Baſtei. „Mamſell, über Muſik ſoll man nicht plauſchen, — da ſoll man nur lauſchen! Aber Ausnahmen ſind erlaubt. Sie haben mich gefragt, wer ich bin und was ich ... nein! — was der Komponiſt bei der Nachtmuſik gefühlt haben mag! Das läßt ſich ſchwierig ſagen und doch ſo leicht: dasſelbe, was Sie in dieſem ſchönen Augenblick fühlen, — Blumenpflücken, Sterngefunkel, — ſehen's, wie der Mond auf den Wellen tänzelt! — und an Menſchenliebe glauben, — das heißt Muſizieren! ... Wenn Sie, mein Fräulein, dieſen zauberhaften Garten verlaſſen haben, ſo ſagen Sie es, bitte, allen Ihren Bekannten, wie herzlich ich dieſer Stadt für den herrlichen Abend danke! Für die Treue und Liebe, mit der man hier meiner gedenkt!" „Ja, aber ... ich weiß immer noch nicht ..?" „Wer ich bin? Mamſellchen, hören Sie denn nicht dieſe kleine Nachtmuſik? D a s b i n i c h ! Und wenn Sie ſich ſpäter dieſer Stunde erinnern, ſo denken Sie daran: Sie haben heute Mozart gehört .. Mozart geſehen .. und ſo! .. Mozart geküßt, — leben Sie wohl!"

— — — — — — — — — — — — — — — — — — — — — — — — — — — — — — —

Donauabwärts ſtapft ein breitſchulteriger Wanderer im Morgengrauen. Er ſchüttelt ſich und murrt. Leichtfüßig und frohgemut holt ihn ein Zweiter ein, deſſen Zöpfchen bei jedem Schritt hin und her hüpft. Ruft von weitem einen Gruß, weckt aber kein gutes Echo. „Biſt du endlich da, Wolf! Warſt du nicht auch im Park? Meinſt du, dieſe Bande hätte mir Vivat gerufen? Sie haben mich überhaupt nicht erkannt! .. Ich habe natürlich gedacht, der feudale Plüſchſeſſel vorne wäre für mich. Ergo nahm ich darin Platz. Ja, Schnecken! Fortgejagt hat man mich, — nach meiner Eintrittskarte gefragt, — mich! So ergeht's dem Propheten in ſeiner Vaterſtadt." Der Kleine lächelte und trieb zur Eile. „Ärgere dich nicht, Freund, und ſei kein Neidhammel, wenn ich dir erzähle: in deiner Vaterſtadt habe ich mich köſtlich unterhalten! Daß du mich hierher geführt haſt, danke ich dir tauſendmal! .. Doch unſer Urlaub vom Jenſeits geht zu Ende und Sankt Peter ſperrt im Oſten ſchon die Türe auf. Komm'! .."

Die beiden ſchritten verſchwindend in den Nebel hinein. Noch grollte die tiefe Stimme zurück: „Vielleicht iſt das alte Weib ſchuld! O dieſe Regensburger!" Daneben trillerte lerchengleich eine Kehle: „Ja, dieſe Regensburger ...!"

# Muſikleben im Rheinland.

Von Hermann Unger, Köln.

Im K ö l n e r Muſikleben der letzten Berichtszeit ſtanden im Vordergrunde muſikaliſche Veranſtaltungen, die auf die Pflege des Gemeinſchaftsgeiſtes hinwieſen. So bot Eugen Szenkar in ſeinem zweiten Opernhauskonzert A r n o l d S c h ö n b e r g s, noch ſtark in Wagnerſchen Pfaden wandelnde „G u r r e l i e d e r", die Hochſchule für Muſik brachte einen a cappella Chor „F r i e d e a u f E r d e n", deſſen unerhörte Intonationsſchwierigkeiten die jugendlichen Studierenden mit bewundernswerter Sicherheit meiſterten. Richard Trunk hatte hier die Vorbereitungsarbeit geleiſtet, während Walter Braunfels die Aufführung ſelbſt leitete. Der Ge-

meinschaftsmusik gewidmet war auch ein Abend der Volksmusikbibliothek, der alte und neue Kinderlieder bot und ein solcher, welcher Hausmusikwerke Kaspar Roeslings zu Gehör kommen ließ. Auf dem Rathausplatz ließ Hermann Abendroth mit Solobläsern des städt. Orchesters Beethovensche und Mozartsche Serenaden erklingen. In der alten Garnisonskirche widmete Heinrich Boell eine seiner Geistlichen Abendmusiken Heinrich Kaminski, dessen „Triptychon" für Alt und Orgel nach indischen Texten und nach dem Wessobrunner Gebet dabei zur Erstaufführung kam, allerdings, ohne in seiner etwas müden Rezitativmanier stärkeren Eindruck zu hinterlassen. Die Oper brachte die „Vögel" von Braunfels erneut zur Geltung und belebte neu die publikumswirksame, aber doch schon etwas verstaubte „Jüdin" von Halévy, um mit einer ausverkauften Aufführung des „Palestrina" zu schließen, ein Vorgehen, welches nicht gebilligt werden kann, da damit dem Werke die Möglichkeit der Wiederholung genommen wurde. Als Abschlußprüfung bot die Opernklasse der Hochschule „Die beiden Schützen" von Lortzing, dessen mozartische Feinheit wieder entzückte. Karl Ehrenberg hatte hier vorzügliche Vorbereitungsarbeit geleistet.

Die Hochschule für Musik zeigte in drei Abschlußkonzerten, welche jungen Konzertkräfte sie zur Reife gebracht, so den Pianisten Maxim Schur, Werner Grewe, die Pianistinnen Ilse Saß, Irma Zucca, Magda Augenfeld, Trude Rittman und Olga Astrid Neuhaus, die letztgenannte wohl die musikalischste Begabung, dazu die Sängerin Beuthel, Johanna Rijmenam und die Dirigenten Saß und Mommsen, dazu den ausgezeichneten Klarinettisten Oskar Kroll. Möge sich den jungen, ernst strebenden Talenten bald die Welt der Öffentlichkeit erschließen!

Die im Juliheft gebrachte Notiz über das weitere Schicksal der Kölner Gürzenichkonzerte ist, nach den inzwischen veränderten Verhältnissen, dahin richtig zu stellen, daß alle Konzerte unter Hermann Abendroths Leitung in der bisherigen Zahl bestehen bleiben, also eine Verminderung oder die Einschaltung von Kammerkonzerten nicht geplant ist. Nur werden drei dieser Konzerte bei verbilligten Preisen abgehalten werden, um den derzeitigen wirtschaftlichen Verhältnissen des Publikums Rechnung zu tragen. Es ist mit Freude zu begrüßen, daß die altberühmte Reihe der Gürzenichkonzerte in ihrer bisherigen und bewährten Gestalt beibehalten bleiben wird.

Stark und erfolgreich war wiederum die musikalische Tätigkeit des Westdeutschen Rundfunks. Es wird interessieren zu hören, daß Dr. Buschkötter seit dem vorigen Herbste allein 64 Erst- und 5 Uraufführungen gebracht, 184 Orchesterwerke, 5 Opern und 2 Oratorien in musterhafter Wiedergabe geboten hat. In den letzten Wochen hörten wir Ernst Tochs, vom Komponisten gespieltes Klavierkonzert, die „Visionen" Wetzlers, Hermann Ungers „Konzert für Orchester", den „Barbier von Bagdad", alles unter Buschkötter vorbildlich ausgearbeitet, kleinere Stücke von Kornauth, Spies, Bläsermusik von Fehres und Lissauer. So bot Dr. Buschkötter eine ausgezeichnete Aufführung des Gluckschen „Orpheus", ein Gambenkonzert von Graun, Richard Straußens Violinkonzert, Fritz Volbachs „Grenzen der Menschheit" (Uraufführung), während O. J. Kühn sich erfolgreich für Stücke für Streichorchester von Rieth und ein Tripelkonzert von Bettingen einsetzte und B. Zimmermann Oppenheimers „Lieder des unbekannten Soldaten", Wedigs Chorkantate und Knöchels „Eiserne Welt" sorgsam vorbereitet, aus der Taufe hob.

In Essen beging Max Fiedler das 25 Jahr-Jubiläum seines Musikvereins, wobei seine Serenade ihre Uraufführung erlebte. Felix Wolfes, der bekannte Pfitznerschüler und Hersteller der Klavierauszüge der Opern des Meisters, geht als erster Kapellmeister an die Dortmunder Oper. In Wiesbaden wurde Erich Boehlke in seinem Konflikt mit dem Intendanten Paul Bekker rehabilitiert, jedoch wird er seine Stellung an Rankl von der Berliner Kroll-Oper abgeben. Unter Schuricht hörte man Hugo Hermanns neues Violinkonzert, die Suite für Flöte von Wolfgang von Bartels-München, ein Cellokonzert Fritz Reuters und einen Hugo Kaun-Abend zu Ehren des heute 70jährigen.

Düsseldorf bot unter dem Titel „Hauptwerke der modernen Musik" den Bergschen „Wozzek", das „Totenhaus" von Janacek und Strawinskys „Geschichte vom Sol-

daten" ſamt Weills „Lindberghflug" unter Intendant Iltz und Horenſtein. Als Feſtvorſtellung der Bühnengenoſſenſchaft erklang Künneckes neue Operette „Der Tenor der Herzogin", ohne freilich viel Nachwirkung zu hinterlaſſen. In Aachen beging die Schule für Kirchenmuſik, deren Leitung einſt der bekannte Kirchenkomponiſt Franz Nekes innehatte, ihr 50jähriges Beſtehen. Osnabrück feierte ein Mozartfeſt anläßlich der Neuherrichtung des alten fürſtbiſchöflichen Schloſſes. In Bonn gab Elly Ney, Ehrenbürgerin der Stadt, zuſammen mit Willem van Hoogſtraten vier Beethovenabende zur Erhaltung des gefährdeten Orcheſters unter Teilnahme bedeutender Soliſten, darunter Tiny Debüſer als Sopraniſtin der „Neunten" und Wilhelm Strienz als Baſſiſt. Der Erfolg war groß.

Nur langſam ebbt die Muſikwelle auch im Rheinland ab, und ſo manche Stadt ſucht durch eine Aufführung beſonderer Art dem Ende der Spielzeit noch ein eigenes Gepräge zu geben. So ſchloß Düſſeldorf ſeine Oper mit Wagners „Siegfried", Duisburg mit einer geſamten „Ring"-Aufführung, Köln mit Pfitzners „Paleſtrina" und Eſſen mit einer Freiluftaufführung des „Sommernachtstraums" zur Muſik des Altengländers Purcell (1692), wozu der bekannte engliſche Muſikgelehrte und erſte Förderer der Internationalen Muſikgeſellſchaft Prof. Dent von der Cambridger Univerſität perſönlich erſchienen war. Über die Weitererhaltung einzelner rheiniſcher Bühnen gehen noch die Verhandlungen, ſo um diejenige von Trier, wobei das Reich ſeine Hilfe zuſagte. Zum neuen Leiter der Hagener Oper wurde als Nachhelfer Fritz Volkmanns der Dortmunder Siegfried Meik gewählt. In Bad Kreuznach gab der, als Kurdirigent tätige Operndirektor Rudolf Schneider, ein ehemaliger Schüler Max Regers, einen Regerabend in Anweſenheit der Witwe des Meiſters, wobei deſſen Mozartvariationen, die Altarie „An die Hoffnung" mit Johanna Egli-München als Soliſtin und die Ballettſuite zu eindrucksvoller Wiedergabe gelangten.

Köln beging am 5., 9. und 12. Juli das 100. Niederrheiniſche Muſikfeſt unter Hermann Abendroths überlegener Leitung. Damit wird wohl auch der Schlußpunkt unter dieſe Feiern geſetzt werden müſſen, deren wichtigſte Aufgabe: Pflege der großen Chormuſik unter Heranziehung von Städtebundorcheſtern und Chören heute gegenſtandslos geworden ſein mag, wenngleich ſich die neuere Hinneigung zu einer Gemeinſchaftsmuſik ähnliche Ziele, nur unter anderen muſikaliſchen Vorausſetzungen ſteckt und der Abbau ſo mancher ſtädtiſcher Orcheſter wie die, durch Sport und Wirtſchaftsnot bedingte Verminderung vieler Chorvereinigungen den Gedanken an ein Zuſammengehen benachbarter Städte wieder aktuell werden läßt. Ihre Entſtehung verdankten dieſe Niederrheiniſchen Muſikfeſte dem nationalen Aufſchwung der Zeit der Befreiungskriege wie dem damaligen Kampf um die bürgerlichen Rechte. England lieferte als Vorbild die neue Demokratie des Geiſtes wie die beſondere Pflege des Choriſchen, der ja ſchließlich auch Haydns beide populären Oratorien ihr Zuſtandekommen zu danken hatten. 1818 ſchloſſen ſich Elberfeld und Düſſeldorf zum erſten Feſt zuſammen, angeregt von dem Organiſten J. Schornſtein, 1821 trat Köln, 1824 Aachen hinzu, 1827 mußte Elberfeld wegen Mangels an Sälen wieder ausſcheiden, und die franzöſiſchen wie die deutſchen Revolutionsjahre brachten kürzere Unterbrechungen, desgleichen der Weltkrieg. Von Bach bis zu den heute Lebenden iſt im Rahmen dieſer Feſte wohl jeder, irgendwie bedeutungsvolle Schaffende zu Worte gekommen, auch ſolche des Auslands wie Berlioz und Verdi, welch letzterer 1877 hier ſein Requiem aus der Taufe hob. Als Dirigenten fungierten Burgmüller, der Düſſeldorfer Freund des Dichters Grabbe, Mendelsſohn, Robert Schumann, Ferdinand Hiller, Bernhard Klein, Conradin Kreutzer, Heinrich Dorn, der Lehrer Wagners und Schumanns, Spontini, Onslow, Lindpaintner, Franz Liſzt, Franz Lachner, Gade, Brahms, Reinecke, Hans Richter, Buths, Ernſt Schuch, Karl Muck, Hans Pfitzner, Richard Strauß, Max Schillings, Franz Wüllner, Fritz Steinbach, Karl Panzner, Hermann Abendroth, Hans Weisbach, Peter Raabe u. a. m. Unter den Soliſten finden ſich die Namen wohl aller, jemals zu Weltruhm Gelangten, ſo Vogl, die Orgeni, Amalie und Joſef Joachim, Stockhauſen, Eugen Gura, Clara Schumann, Georg Henſchel, Anette Eſſipoff, Paul Bulß, Saraſate, Roſa Sucher, Emile Sauret, Lilli Lehmann, Carl Mayer, Emil Götze, Hermine Spies, Auguſt Wilhelmj, Hans von Bülow, Brahms, d'Albert,

Carl Perron, Marcella Sembrich, Therese Malten, Anton Sistermans, Charlotte Huhn, Schumann-Heinck, Carl Halir, Busoni, Theresa Carenno, Hubermann, Kreisler, Busch, Emmi Leisner u. a. m.

Die drei, dem Jubiläum gewidmeten Festkonzerte brachten ein Händelsches Orgelkonzert, Bach-Vivaldis Konzert für vier Klaviere, Bruchs g-Moll-Violinkonzert, Ouvertüren von Weber und Mendelssohn, Sinfonien von Beethoven und Brahms, den „Don Juan" von Strauß und Haydns „Jahreszeiten". Um ihre glanzvolle Wiedergabe machten sich verdient unter Hermann Abendroths überlegener Leitung der Domorganist Hans Bachem, die Pianisten Helene Zimmermann, Dorothea Braus, Heinz Jolles und K. H. Pillney, Georg Kulenkampff als Geiger und im Soloterzett Mia Peltenburg, Louis van Tulder und Johannes Willy. Über alles Erwarten stark war der Publikumsbesuch und groß und verdient der laute Beifall, den es spendete.

# Wiener Musik.

Von Victor Junk, Wien.

Knapp vor Schluß der Spielzeit bescherte uns das Operntheater die Uraufführung der zweiaktigen Oper „Die Bacchantinnen" von Egon Wellesz.

Der Komponist, unter den modernen Neuerern einer der am ernstest zu nehmenden, war schon in früheren Bühnenwerken, wie in der „Opferung des Gefangenen", auf die Wiederbelebung alter kultischer Dramen bedacht und greift hier abermals, wie schon in der „Alkestis" und in dem Ballett „Diana", nach der feierlichen Welt des alten Griechenlands. Er ist zugleich sein eigener Textdichter, der der gleichnamigen Tragödie des Euripides den Stoff entlehnt, ihn aber nach eigenen Gesetzen zur Oper umformt. Wellesz, der Musikhistoriker und genaue Kenner der alten italienischen Oper, knüpft also — ob mit Absicht oder bloß durch den Gegenstand gefesselt, gilt gleich — an die antike Form des Dramas an, an den Stil der griechischen Tragödie, aus der bekanntlich die älteste Barockoper hervorgegangen war. Heute, wo die Oper als Kunstform sozusagen am Scheidewege ihrer künftigen Entwicklung steht, mag für den historisch geschulten gelehrten Komponisten das Zurückführen der Gattung an den ursprünglichen Quell als ein rettender Ausweg erschienen sein.

Wellesz suchte diesen Weg im Gegenstand ebenso wie in der formalen Gestaltung zu gehen. Er beschwört den dithyrambischen Bacchus-Dionysos-Kult der alten Griechen herauf, indem er ihm zugleich durch die Andeutung ewig menschlicher Beziehungen und die Einflechtung allgemein giltiger Ideen erhöhten Sinn zu geben bemüht ist.

Dionysos, der Sohn der unglücklichen Semele, vereinigt die verzückten Scharen seines Gefolges, die im berauschten Tanzschritt einherstürmenden Mänaden und Satyrn am Grabe seiner Mutter Semele, die durch die heimtückische Hinterlist der neiderfüllten Königin Agave ums Leben gekommen war. Nun soll Semeles Tod gerächt werden. Pentheus, der Sohn der Agave, nun unbestrittener Alleinherrscher in Theben, der sich dem neuen Gott und seinem die Geister und Sinne mitreißenden ekstatischen Kultus nüchtern rationalistisch entgegenstellt, wird schließlich selbst verblendet und kann es nicht hindern, daß sich der Geist der tobenden Ekstase aller Frauen in der Stadt, ja sogar seiner Mutter Agave bemächtigt: sie alle werden zu Bacchantinnen und bleiben rettungslos im Banne des gefährlichen göttlichen Bedrängers. Ihrer Sinne beraubt, wird Agave selbst Schuld am Tode ihres Sohnes Pentheus.

Es ist nicht zu leugnen, daß diese Handlung, obwohl kaum dramatisch im eigentlichen Sinne zu nennen, doch im hohen Grade musikfähig ist — daß sie in dem rauschenden Wirbelspiel der dionysischen Mysterien ebenso stark nach Musik verlangt, wie sie andrerseits in den großen Massenszenen und Aufzügen dazu gute Gelegenheit gibt.

In der Musik ist Wellesz bekanntlich einer der eifrigsten und überzeugtesten Schüler von Arnold Schönberg, über den er eine begeisterte Monographie geschrieben hat. Ihm bedeutet Schönberg nicht nur den Beginn einer neuen, eben der als atonal bezeichneten Musikära, sondern zu-

gleich auch deren Erfüllung. Atonal ist demnach im Wesentlichen auch Wellesz' Musik zu nennen, aber nicht dies allein: sie wird stellenweise auch polytonal, und der Komponist geht darin seinen eigenen, mit einer gewissen routinierten Sicherheit beschrittenen Weg. Das Verfahren, zwei oder mehr Tonarten zugleich erklingen zu lassen, begegnet in der neuen Oper Rückfällen in den von den Fanatikern der neuen Aera so arg verpönten Dreiklang, ein Zeichen unsicherer Haltung, jedenfalls innerhalb des eingehaltenen Prinzips stark auffallend.

So kann denn auch der Zuhörer nicht die Empfindung gewinnen, daß hier durch die neue Form die prächtigen Ausdrucksmöglichkeiten, die die originelle Handlung bietet, erfüllt werden. Und wie schon bei Schönberg, dem Vorbild, das (noch dazu wiederholte) Abbiegen vom geradlinigen Weg der Entwicklung als etwas Absichtliches und Erklügeltes abstieß, so wird man auch bei Wellesz, dem Schüler, den Gedanken bewußter, ja verstiegener Verstandesarbeit nicht los. Die Musik zu den „Bacchantinnen" ist nicht einheitlich und gewinnt daher — bei aller anerkennenswerten Musizierfreude — keinen Stil. Rezitativ und Arie der alten Oper werden nicht mehr unterschieden, die dramatischen Akzente des Sologesangs sind einem formal unbestimmten, unprofilierten Melodisieren überantwortet, das eine Charakteristik der singenden Person und einen adäquaten eindeutig zu fassenden musikalischen Ausdruck ihres Tuns, ihrer Empfindung, nicht möglich macht; die Leitmotivtechnik, durch die Verständnis und Zusammenhang sinnlich faßbar würden, wird grundsätzlich verschmäht. So bleibt die Musik dem Drama fern, statt es erst ergänzend zu bestimmen, sie läßt es unberührt und bleibt selbst davon ganz unberührt, sie charakterisiert nicht und macht überhaupt kaum den Versuch, mehr zu sagen, als was die Worte sagen. Und sie bleibt auch in der Farbe zurück. Was so vielen minderen Talenten gelang, durch Instrumentationskünste und Klang-Effekte eine äußere Wirkung vorzutäuschen, verschmäht Wellesz in edler Zurückhaltung ebenfalls, — aber so anerkennenswert ein solcher Verzicht auf Äußerlichkeiten auch vom Standpunkt des Prinzips aus ist, so gefährlich rächt er sich bei einer eben auf die starke Wirkung abzielenden Kunstgattung, wie es das musikalische Drama ist und sein muß.

Einer Eigenheit der neuen Oper kann man indes seine Anerkennung, ja Bewunderung nicht versagen: das ist das Vorwalten und die Behandlung des Chors. Wie in der attischen Tragödie steht auch hier der Chor fast ununterbrochen auf der Bühne, und dies zwingt den ehrgeizigen und ernst strebenden Komponisten zu besonderer, eigenartiger polyphoner Arbeit. Es hat freilich den Nachteil, daß durch dieses Vorwalten des Chors die Einzelgestalten der Handlung stark zurückgedrängt und ihre Charakteristik noch mehr erdrückt wird. Was sonst der einzelne Schauspieler, die fest umrissene tragische Gestalt, musikalisch auszudrücken hat: die starke Leidenschaft, das Auf und Ab der Empfindung, die aktive und passive Anteilnahme an den Geschicken, das hat Wellesz dem Chor zugeteilt und darin eine starke polyphone satzkundige Kraft erwiesen, die diese Chorsätze durch eine ausgesprochen markante Rhythmik zu den wertvollsten, weil sinnlich faßbarsten Teilen der Oper macht.

Einzelheiten in der sich ab und zu doch arios geberdenden Melodik, wie der Klagegesang der Agave, fallen sehr zugunsten des Werkes ins Ohr, wenn sie auch leider nur verstreut in dieser recht unsinnlichen Musik auftauchen; auch orchestrale Feinheiten zeugen vom Geschmack des Komponisten. Nur sind sie zu selten vernehmbar. Und schließlich muß es gesagt werden, daß man leider auch bei Wellesz, wie bei so manchem der nach neuen Zielen ausschauenden Modernen, vergeblich auf den zündenden Funken wartet, der uns die neue Abart des ersehnten zeitgemäßen Musikdramas als wirkliche und lebensvolle Genieleistung empfinden läßt. Was wir am heißesten ersehnen und nach Inhalt und Anlage der neuen Oper fordern dürfen: den bacchantischen Rausch, der uns alle in seinen tobenden Taumel mit hineinreißt, die zum Wahnsinn gesteigerte schwärmerische Lust, den dithyrambischen Überschwang, den Dionysos, der Sohn des Himmelsgottes auf die Erde brachte, — das alles bleibt uns die Musik von Wellesz leider schuldig.

Die Aufführung selbst war sorgfältig vorbereitet und gut, Direktor Clemens K r a u ß bemühte sich als Dirigent persönlich, der unsinnlichen Musik Blut und Leben zu geben, die Re-

gie, hier vor besonders schwierige Aufgaben gestellt, erledigte sich derer freilich mehr durch Äußerlichkeiten: das mitspielende Kollektivum des Chors beschränkte sich auf einstudierte Bewegungen, die von der erträumten orgiastischen Größe eines Bacchanals himmelweit entfernt blieben. Schöne Lichtwirkungen und prachtvolle Kostüme erhöhten die Bildkraft der szenischen Wirkung. Um den solistischen Teil bemühten sich beste Kräfte, die Frauen Pauly, Hadrabova und With, die Herren Jerger, Manowarda, Kalenberg und Markhoff, mit rühmenswertem Eifer und mit Erfolg.

Daß Prof. Egon Wellesz, der auf reichsdeutschen Bühnen längst heimisch ist, mit seinem neuen Werk in Wien zu Gehör kam und endlich überhaupt mit einem seiner Bühnenwerke in der Wiener Staatsoper ankam, war ein Gebot heimatlicher Ehrenpflicht. Vom künstlerischen, dem allein entscheidenden Standpunkt aus, kann aber auch diese neueste Tat unsrer Staatsoper ebensowenig als ein wirklicher Gewinn betrachtet werden, wie das meiste, was uns die Aera Clemens Krauß bisher gebracht hat.

# Neuerscheinungen.

Helms-Blasche, Schultanzbuch, 10. Band Mittelstufe, 11. Band Oberstufe und Jugendgruppen, für Klavier und 2 Geigen bzw. Flöte bearbeitet von Hermann Erdlen, 4°, Verlag Friedrich Hofmeister, Leipzig.

Hans Fischer: Goethe'sche Gedichte in Chorkompositionen. 1. Heft: Für gemischten Chor. Mk. 1.— (von 20 Stück an je Mk. 0.85). — Verlag Chr. Fr. Vieweg G. m. b. H., Berlin-Lichterfelde. Enthält eine für die kommenden Goethe-Feiern sehr brauchbare, einfach ausführbare Chorsammlung mit Gesängen von Reichardt, Zelter, Beethoven, Grell, Schubert, Moritz Hauptmann, Loewe, Mendelssohn u. a. Auch der Kanon findet Berücksichtigung. Ist zu empfehlen.

Willy Bitterling, Im Anfang war der Vokal, Gedanken und Empfindungen zu einer Reformation des Kunstgesanges. 2. Aufl. J. H. Robolsky, Leipzig. Mk. 2.—.

Willy Bitterling, Am Ende ist die Vokalform. Die Auflösung des jahrhundertealten Gesangsrätsels. J. H. Robolsky, Leipzig.

# Besprechungen.

*Bücher.*

HERMANN GRABNER: Allgemeine Musiklehre, II. veränderte Auflage 1930. Ernst Klett Verlag, Stuttgart.

Die II. Auflage als Vorschule für das Studium der Harmonielehre, des Kontrapunktes, der Formen- und Instrumentationslehre verändert nichts wesentliches an der Systematik des Stoffes, sondern ergänzt und erweitert nur einige Kapitel im Interesse einer klareren Darstellung. Eine sehr geschickte Umarbeitung bietet das Kapitel: Die Entwicklung der Harmonik. Von der Harmonik der Klassiker, die die Quintverwandtschaft betont, ausgehend, wird die erweiterte Terzverwandtschaft und Chromatik der Romantiker behandelt, die die Leittonharmonik der Neuromantik ablöst. Nach Behandlung der impressionistischen Harmonik folgt die Darstellung über Ganztonskala, Quartenharmonik bis zur Lockerung der Tonalität als der sogenannten Polytonalität, bis zur Atonalität, die in die Entwicklung der Sing- und Orgelbewegung und die daraus hervorgehenden Schaffensrichtungen einmündet. Dankenswert ist fernerhin, daß das Buch das Bestreben zeigt, nur solche Kenntnisse zu vermitteln, die dem praktischen Musiker für seine Laufbahn von Vorteil sind. J. Cybinski.

ORGANISATIONSFRAGEN DES CHORGESANGWESENS. Vorträge des I. Kongresses für Chorgesangswesen in Essen. — Herausgegeben von der Interessengemeinschaft für das deutsche Chorgesangswesen und vom Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht, Berlin. 1929. Verlag Quelle und Meyer. Geheftet M. 3.—.

In 9 Vorträgen werden hier zum größten Teil die modernen Probleme des Chorgesangswesens behandelt. Die Vorträge zeigen ein sehr hohes Niveau, wie es bei Namen eines Schering, Schünemann, Moser, Stein, Raabe und Friedländer nicht anders zu erwarten ist. Von den verschiedensten Seiten aus wird vor allem die Stellung des Chorgesangswesens im Staate und seine heutigen wirtschaftlichen Probleme beleuchtet. Es werden Wege gewiesen, die eine Lösung geben sollen. Einer der Anlässe ist wohl mit in den, in den letzten Jahren abgehaltenen großen Sängerfesten zu sehen. Inwieweit die Anregungen des Kongresses wirklich Früchte tragen,

bleibt abzuwarten. Der gute Wille, der auf der Tagung zur Lösung schwieriger Zeitfragen aufgewandt wurde, ist anerkennenswert, nur leider nicht ausschlaggebend. Unter den Eröffnungsansprachen ist als schwächste die des Reichsministers Carl Severing zu nennen. Der leider zu hohe Preis des Buches dürfte nicht gerade geeignet sein, es so zu verbreiten wie das solchen wichtigen Tagesfragen zukommt. J. Cybinski.

OTTO DAUBE: Musikalischer Werkunterricht an höheren Lehranstalten im Geiste der Arbeitsschule. 2. sehr erw. Auflage, bei Ernst Klett, Stuttgart. 1930. 326 S., geh. M. 10.—, gebd. M. 12.—

Otto Daube, seit einiger Zeit Musiklehrer der deutschen Schule in Sofia, hat als erster gewagt, nach den großen Unterrichtsreformen in Deutschland eine umfassende praktische Methodik für die höhere Schule herauszubringen. Die erste Auflage hat einen großen Leserkreis gefunden. Die neue Auflage präsentiert sich in „von Grund aus umgearbeiteter und sehr erweiterter“ Form.

Daubes Werk ist im Wesentlichen das Bekenntniswerk eines tüchtigen Pädagogen, der zudem außerordentlich viel weiß. Er ist Choleriker reinsten Wassers; sein Buch verrät seine Unzugänglichkeit in methodischen Dingen überall. Daube gibt seinem Werk äußerlich dadurch eine etwas „gehobenen“ Anstrich, daß er es mit einem Wust von Anmerkungen überschüttet, die allerdings in bunter Folge Literaturhinweise, kleine Abschweifungen, Erlebnisse persönlicher Natur — und sogar hemmungslose Schimpfreden enthalten, alles sub titulo: Mus. Werkunterricht. Dazu reitet er einige Steckenpferde: der Lehrgang baut sich auf Eitz auf (ohne daß er diesen als obligatorisch ansetzt!), auf der Mittelstufe der Knabenschulen ist das Singen verpönt! — Siegfried Wagner nimmt eine wichtige Stellung im „musikgeschichtlichen Lehrgang“ ein, und was dergleichen Einzelheiten mehr sind. —

Tut nichts! Hier ist ein begeisterter Jugendführer am Werk, der mit Sachkenntnis, großem Einzelwissen, Liebe zur Sache, und überragendem pädagogischen Talent seine Standpunkte so überzeugend darzulegen weiß, daß der Leser ihm gern durch sein reichlich umfangreiches Buch folgt! Daube mag ruhig schimpfen, er meint alles ehrlich! Gewiß wird sich nicht jeder mit der etwas altertümlich erscheinenden Anlage eines „Realienbuches“ für musikgeschichtliche Stoffe anfreunden wollen — gewiß ist, daß durch Daubes Buch manchem Schullehrer das „Stoffliche“ in einer Form dargeboten ist, das weite Ausflüge in Spezialwerke entbehrlich macht. Und welcher Musiklehrer hat heutzutage alle diese Werke zur Hand?

Spätere Auflagen des Buches werden eine noch übersichtlichere Fassung des Gesamtstoffes unter höheren Gesichtspunkten oder aber ein absolut einwandfreies Sachregister notwendig machen. Zum Nachschlagewerk fehlen die nötigen übersichtlichen Tabellen. Zahlreiche wertvolle Anregungen finden sich an unpassender Stelle, in Anmerkungen und „Zwischenstücken“ versteckt.

Sieht man von all den sonderbaren Einseitigkeiten des Verfassers ab, darf man Daubes „Werkunterricht“ gewiß als eine der lebendigsten und wertvollsten musikpädagogischen Veröffentlichungen bezeichnen. Fr. Oberborbeck.

„KUNST UND TECHNIK“. Herausgegeben von L e o K e s t e n b e r g. Mit 18 Illustrationen. Volksverband der Bücherfreunde, Wegweiser-Verlag, G. m. b. H., Berlin.

In diesem Sammelwerk treten uns auf 446 Seiten derartig vielseitige Anregungen entgegen, daß es geradezu unmöglich erscheint, Einzelheiten hervorzuheben. Autoren von Bedeutung und gegensätzlichem Charakter wie E. Krenek, H. Mersmann, W. v. Waltershausen, M. Butting, Erbprinz Reuß u. v. a. nehmen zum Problem der Technik in der Kunst von ethischen, ästhetischen, philosophischen, geschichtlichen usw. Standpunkten aus Stellung. Die Auswahl dieser Verfasser erklärt gleichzeitig die zahlreichen W i d e r s p r ü c h e in der Behandlung des Themas. Widersprüche, die zwar die Lektüre fesselnd gestalten und vorteilhaft zur Bildung eigener Meinungen anregen, die aber andererseits zeigen, wie ungeklärt und verschwommen das Bild der Technik als Eindringling in unser Musikleben erscheint. Der Wichtigkeit des Inhaltes Rechnung tragend, bot die ZFM seinerzeit Stilproben in der Rubrik „Aus neuerschienenen Büchern“. Mag man auch nicht immer mit allen Problemfassungen und Folgerungen einverstanden sein, so kann man bei der künftigen Betrachtung kunsttechnischer Probleme — sei es Filmmusik, Rundfunkmusik, Schallplatte usw. — nicht an diesem Sammelwerk vorübergehen. Denn es hat grundsätzlichen Wert. Und seine Herausgabe ist eine kulturelle Tat.

Dr. Fritz Stege.

PROF. DR. WILH. ALTMANN: Kammermusik-Katalog. 4. verbesserte bis zur Gegenwart ergänzte Auflage. Carl Merseburger, Leipzig.

Ein Buch, das jede Kritik verstummen läßt, gleich wertvoll für den Künstler, wie für den Dilettanten. Wäre es nicht geschrieben, würde viel wertvolles Musikgut unbeachtet bleiben oder der Vergessenheit anheimfallen. Alle von 1841 bis heute verlegte Kammermusik ist in ihm enthalten; auf wertvolle vor dieser Zeit erschienene Werke, auch wenn sie heute vergriffen sind, wird aufmerksam gemacht. Dilettanten werden unbekannte Werke ihrer Lieblinge finden und Künstlern wird das Buch eine unschätzbare Hilfe sein. Gerade letzteren sei das

Werk zur geneigten Durchsicht ganz besonders empfohlen, denn es besteht der begründete Verdacht, das manche recht vornehme Kammermusikvereinigung von Literaturkenntnis nicht übermäßig belastet ist. Alles im Buche ist übersichtlich geordnet; ein alphabetischer Index des Komponisten erleichtert den Gebrauch. Dutzende von Stichproben, welche ich machte, haben mich von der Lückenlosigkeit des vortrefflichen Werkes überzeugt. Nicht ohne Vergnügen habe ich viele alte Bekannte getroffen, z. B. die 5 konzertanten Streichquartette von Rossini, die heute gänzlich vergessen sind. Wer kennt sie heute noch, diese gefürchteten Stücke für zweite Geiger und Bratschisten?

Der Verlag hat alles getan, dem Werke eine würdige und vornehme Ausstattung zu geben, so daß man nur wünschen und hoffen kann, daß Verfasser und Verleger ihre wohlverdiente Würdigung finden werden.

Nochmals sei der Katalog auf das wärmste empfohlen. Schon als Lektüre bereitet er außerordentlichen Genuß. Ein Kundiger kann sich mit ihm stundenlang, wie mit einem alten, lieb gewordenen Freund unterhalten. F. Seraph.

MUSIKÄSTHETIK IN QUELLENSCHRIFTEN.

Der Philosoph, der Physiologe, der Psychologe, der Musikästhetiker, der Musikpädagoge, der schaffende wie der ausübende Künstler, aber auch der denkende Musikgenießende, sie alle sind an dem Problem: „Was ist die Musik?" interessiert. Im weitesten Sinne und Umfang ist es die Disziplin der Musikästhetik, die zu allen von den verschiedenen Gesichtspunkten aus stellbaren Fragen Stellung zu nehmen hat. An sich, wie die Musikwissenschaft, noch eine junge Disziplin, weist sie aber wie jene eine schon sehr mächtig angewachsene Literatur auf, die zu überblicken heute keineswegs mehr leicht ist. Es muß daher als ein unschätzbares Verdienst des in Berlin und Wien wirkenden Dirigenten und Dozenten Prof. Dr. Felix M. Gatz bezeichnet werden, daß er in einem Quellenbuch der deutschen Musikästhetik von Kant und der Frühromantik bis zur Gegenwart, betitelt „Musikästhetik in ihren Hauptrichtungen" (Verlag F. Enke, Stuttgart 1929. 544 S. geb. 25 Mk.) nicht nur dem Wissenschaftler, dem Musikstudierenden, sondern auch dem gebildeten Musikfreunde ein Buch vorlegt, in dem die wichtigsten, das Wesen der Musik betreffenden Gedanken der letzten 140 Jahre in Deutschland — die törichsten wie die klügsten — wenigstens in der Fassung je eines Autors wiedergegeben sind. Besonders wichtig erscheint der Abdruck von wichtigen Teilen solcher Werke, die im Buchhandel vergriffen sind.

Dieses überhaupt erste musikalisch - ästhetische Quellenbuch macht uns mit den Musikanschauungen von etwa 50 Autoren bekannt, die teils selbst Musiker waren bzw. sind, teils aber anderen Wissensgebieten — Philosophie, Psychologie — oder der Dichtkunst angehören (Goethe, Grillparzer u. a.). Daß die Vertreter der eigentlich zünftigen wissenschaftlichen Musikästhetik in hinreichender Weise Aufnahme fanden, versteht sich von selbst. Mit scharfem Blick für das Wesentliche sind die wichtigsten Stellen aus der musikästhetischen Literatur des neunzehnten Jahrhunderts zusammengetragen und so geordnet worden, daß auch die widersprechendsten im Sinnzusammenhang des Ganzen zu ihrem Recht kommen.

Für die Anordnung des Stoffes wählte Gatz nicht die chronologische Reihung der Autoren, sondern die Form einer systematischen Gliederung nach den Hauptrichtungen der Musikästhetik. Und hierbei unternimmt Gatz den Versuch, ein neues Einordnungssystem zu schaffen, das in zwei Hauptteilen der Gesamtmaterie seinen äußeren Ausdruck findet: der erste Teil enthält die Quellenschriften zum Thema „Musik als heteronome Kunst (Heteronomieästhetik)", der zweite jene zum Thema „Musik als autonome Kunst (Autonomieästhetik)". Innerhalb dieser zwei Hauptgruppen hat Gatz mit einer geradezu an scholastische Darstellungsweise gemahnenden Subtilität wieder die Abgrenzungen der einzelnen Ansichten vorgenommen, eine Leistung, die nur auf Grund vollkommenster Beherrschung des Materials zustande kommen konnte. Die Autoren, welche im Quellenteil wiedergegeben sind, sind zum großen Teil dieselben, über welche Paul Moos in seinem Buch: „Die Philosophie der Musik" berichtet. Der Standpunkt von Gatz ist dem von Moos verwandt, da beide Denker in entschiedener Weise sich gegen die weit verbreitete Auffassung wenden, daß Musik eine beschreibende Kunst sei. Moos, auf dessen Werke Gatz mit Wärme hinweist, kommt in dem Quellenteil selbst zu Worte in unmittelbarer Nähe des von ihm verehrten Philosophen Eduard v. Hartmann.

Den Quellenschriften ist eine Einführung in die Hauptrichtungen der Musikästhetik aus der Feder des Herausgebers vorangesetzt, die den Leser in prägnanter Form über den Stand der musikästhetischen Anschauungen der früheren wie der heutigen Zeit orientiert und die im Quellenbuche zur Anwendung gebrachte neue Art systematischer Gliederung des Stoffes erläutert und rechtfertigt. Gatz' Einführung ist aber viel mehr als nur eine Einführung in das vorliegende Quellenbuch, sie ist ein neuartiges und dabei äußerst natürliches und einleuchtendes System der Musikästhetik. Sein System ist die Konzeption eines Musikers, der die von Künstlern instinktiv empfundene Grundüberzeugung von dem Eigenwert und der Selbstgenügsamkeit der Musik

mit souveräner Beherrschung philosophischer und wissenschaftlicher Methoden darstellt.

Rein praktisch gesehen, ist das vorliegende Buch schon deshalb von besonderem Werte, weil es dem Musiker und Musikfreunde eine ganze Bibliothek zu ersetzen vermag, da es die in Betracht gezogenen Autoren selbst mit den wesentlichsten Abschnitten ihrer Erörterungen zu Worte kommen läßt; dem Studierenden bietet es aber zugleich die klare und übersichtliche Gruppierung des Stoffes vom Standpunkte der verschiedenen Lehrmeinungen aus. So kann man von diesem Buche einmal wirklich mit vollem Rechte sagen: es gehört in die Bibliothek eines jeden Musikers und Musikfreundes.

Prof. Dr. A. Weißenbäck.

*Musikalien.*

A. GLAZOUNOV, op. 106: Streichquartett in B.
A. GRETCHANINOW, op. 70: Streichquartett in d.
A. KARTZEW, op. 11: Streichquartett in c.
A. GLAZOUNOV, op. 105: Elegie für Streichquartett. — Sämtliche Verlag M. P. Belaieff, Leipzig.

Alle vier Werke verleugnen nicht die vornehme Tradition des Hauses Belaieff und tragen den Stempel der jungrussischen Schule des ehemals zaristischen Rußland. In der Erfindung national, in der Faktur zivilisiert westlich orientiert, allem problematischen und experimentellen abhold, geben sie Kammermusik in bestem Sinne des Wortes. Wertvolle Reichnisse für alle, denen die Kunst und Kunstfertigkeit der Romantiker noch etwas zu sagen hat.

An der Spitze steht Glazounov mit seinem neuen B-dur-Quartett, den Künstlern der seinen Namen tragenden Vereinigung gewidmet. Diese Zueignung kennzeichnet ohne weiteres den Inhalt und Schwierigkeitsgrad des Werkes. Einem in kunstvoller Arbeit und wertvoller Thematik reich ausgeführtem ersten Satz folgt ein Intermezzo rusticano, einer Volksweise entlehnt oder nachgebildet, die durch die Zerlegung des $^8/_8$ Taktes in $^3/_8+^2/_8+^3/_8$ rhythmisch außerordentlich interessant gestaltet ist. Ein sehr dankbar geschriebener langsamer Satz, erfüllt von Ausdrucksmusik vornehmster Gestaltung leitet zum Finale über, das in Variationenform das Werk in überaus wirkungsvoller Steigerung beschließt. Es wäre sehr schade, wenn unsere kammermusikalischen Vereinigungen an dem neuen und vielleicht reifsten Quartett Glazounovs vorbeigehen würden, nur vielleicht deshalb, weil der Komponist sich selbst treu blieb und im Grunde seines Herzens sich nicht anders gibt, als er wirklich ist, weil er der Richtung seiner russischen Kollegen von heute weder Konzessionen noch Verbeugungen macht. Es ist nicht zu bestreiten, daß Glazounovs Quartett mit ähnlich konzipierten Werken von Dvořák und Tschaikowsky auf gleich hoher Stufe steht.

Technisch nicht so fein moduliert ist das Quartett von Gretchaninow; dafür aber ist es an äußerer, unmittelbarer Wirkung reicher und melodisch schmißiger, wenn auch nicht immer so gewählt und vornehm im Ausdruck als das Werk seines Kollegen. Es wird aber seinen Liebhaberkreis behalten, umsomehr als Gretchaninow verstanden hat seinen Namen auch in ganz modern eingestellten Kreisen stets wieder in Erinnerung zu bringen.

Ein recht temperamentvolles Werk ist auch das Quartett von Kartzew, das in Erfindung und Ausführung die Vorbilder der ehemaligen jungrussischen Schule unschwer erkennen läßt. Einheitlich abgewandelte Motivik verbindet die einzelnen Sätze, dem Werke einen durchaus geschlossenen Charakter verleihend. Für geübte Dilettanten eine technisch nicht allzuschwer zu bewältigende Komposition.

Glazounovs Elegie — ein kurzes Sätzchen — wandelt die musikalischen Buchstaben Belaieffs — b, a, f — in ungemein subtiler, fast schwärmerischer Art, wohlklingend in der Führung kontrapunktisierender Stimmen ab. Eine melancholische Erinnerung an den großen, opferfreudigen und liebenswürdigen Förderer der russischen Musik.

F. Seraph.

ETTORE DESDERI: 1. Toccata — Intermezzo — Studio. Per Pianoforte. / 2. Fantasia über ein Thema von Beethoven. Für Klavier. Dr. Benno Filser Verlag GMBH., Augsburg.

Diese Musik ist aus dem Klavierklang geschaffen. Beide Werke zeigen den starken Gestalter, als der Desderi sich auch in seinen Chorwerken gibt: kraftvoll in der Erfindung, großzügig im Aufbau, immer interessant, selbst wenn die Romantik in ihren Längen aufdämmert oder der Einfluß Regers sich bemerkbar macht (in der Umoresca der Fantasie). Desderi ist echter Musiker, der auch die mehr technisch eingestellten Werke (Toccata etc.) lebenswahr zu gestalten weiß. Der Klavierspieler muß beide Hefte als reichen Gewinn buchen.

W. Dauffenbach.

FRANZ PHILIPP: Weihnachts-Evangelium nach dem Evangelisten Lukas für Bariton, Sopran, gemischten Chor und Orgel, opus 22. Volksvereinsverlag, M.-Gladbach, jetzt zu haben bei Dr. Benno Filser Verlag, G. m. b. H., Augsburg.

Das kleine Werk ist recht geeignet für eine Aufführung des Weihnachtsevangeliums zur Christmette. Sehr richtig ist bemerkt, daß das liturgische Gefühl und dramatische Gründe eine Trennung zwischen Evangelisten und Chor usw. verlangen. Gedacht ist dabei, daß der Priester von Kanzel oder Altar aus die Rolle des Evangelisten über-

nimmt. Das Werk ist leicht einzustudieren, und eignet sich auch für kleinere Kirchenchöre. Außer den geringen technischen Schwierigkeiten wären noch seine Schlichtheit und melodische Schönheit lobend zu erwähnen. J. Cybinski.

RUDOLF HIRTE: Lieder von Liebe und Leidenschaft, Werk 17. (Verlag Rudolf Hirte, Magdeburg.)

FRIEDRICH DE LA MOTTE-FOUQUÉ: Drei Lieder in Volkston. (Verlag Carl Merseburger, Leipzig.)

FRITZ SPORN: Sieben Lieder, Werk 25 u. 32. (Verlag C. F. Kahnt, Leipzig.)

Volkstümlich, dabei mit persönlicher Note und Erfüllung aller künstlerischen Voraussetzungen, die auch das kleinste Lied fordert, zu schreiben, ist eines der Probleme, deren Lösung nur wenigen gelungen ist. Der Auffassung Hirtes der Storm- und Dehmeltexte vermögen wir nicht zu folgen. Sie wird der Poesie der Dichtung in keiner Weise gerecht. Wie wenig ist „Die Nachtigall" (Storm) ausgeschöpft, wie oberflächlich Dehmels „Ballnacht". — Die Lieder de la Motte-Fouqués sind geschraubt, in der melodischen Konzeption keineswegs volkstümlich, bis auf das „Toskanische Mädchenlied". Dagegen trifft Sporn gut den Ton eines volkstümlichen Kunstliedes, das allerdings im Stil ganz dem vorigen Jahrhundert angehört — sonst könnte es eben nicht „volkstümlich" sein.

Dr. F. J. Ewens.

THEODOR HAUSMANN: Sechs Kinderlieder. (Verlag C. F. Kahnt, Leipzig.)

Der Komponist stellt frei, statt einer Singstimme einen einstimmigen Kinderchor singen zu lassen. Text und Melodie kommen dem Bestreben nach wahrer Volkstümlichkeit entgegen. Anspruchslose, aber nette, kindlich empfundene (wie selten findet man das!) Lieder. Dr. F. J. Ewens.

BERNHARD SEKLES: Der Musikbaukasten für den ersten Klavierunterricht. (Verlag B. Schott's Söhne, Mainz.)

An Hand von zehn Volksliedern rückt Sekles dem Problem zu Leibe, auch den Anfang des Klavierunterrichts so zu gestalten, daß das Kind nicht durch mechanische Übung der Grundlage die Freude an der Musik verliert. Man muß schon sagen, daß die Methode von Sekles einiges für sich hat, wenn man ihr auch nicht bis zur letzten Konsequenz folgen kann. Die bekanntesten Kinderlieder bzw. Volkslieder sind hier in mehreren „Fassungen" zusammengestellt und zwar so, daß zunächst mit Unterstützung des Lehrers ein dreihändiges bzw. vierhändiges Spiel sich abwickelt. Jedes Lied hat acht Ausführungsmöglichkeiten. Wichtig ist, daß die Lieder durchweg stark polyphon gesetzt sind, sodaß der Schüler von Anfang an „den Reiz einer Gegenstimme empfindet". Das Heft des bekannten Frankfurter Pädagogen verdient Beachtung.

Dr. F. J. Ewens.

ÖSTERREICHISCHE VOLKSLIEDER, bearbeitet und für eine Singstimme mit Klavier gesetzt von Rudolf Felber. (Verlag Carl Haslinger, Wien I.)

Die Begleitung beschränkt sich nicht auf eine Harmoniestufe, sondern weist eine größere Selbständigkeit auf durch Vor- und Zwischenspiele, gelegentlich motivische Verarbeitung usw. Dadurch wird das schlichte Volkslied beinahe zum Kunstlied umgewandelt. Dr. F. J. Ewens.

JOHANN LUDWIG BACH (1677—1741): Uns ist ein Kind geboren, Motette für Soloquartett und Doppelchor, herausgegeben von Rudolf Moser, Verlag Kistner-Siegel-Leipzig. Das in seiner einfachen Linienführung schöne a cappella-Stück, stimmführungstechnisch eine Meisterleistung klassischer Kontrapunktik, eignet sich besonders für religiöse Weihnachtsaufführungen. Die Umschreibungen des Herausgebers, besonders die Abänderung der zwei Doppelchöre im Soloquartett und Doppelchor, scheint in Rücksicht auf eine beabsichtigte Echowirkung durchaus glücklich. K. Schurzmann.

JOHANN JOACHIM QUANTZ, der Flötenmeister Friedrichs des Großen bringt sich in empfehlende Erinnerung mit einer Trio-Sonate c-moll für Flöte (oder 1. Violine), Oboe (oder 2. Flöte oder 2. Violine) und Klavierbegleitung von Conrad Blumenthal auf Grund des bezifferten Basses eingerichtet, Musik-Verlag Wilhelm Zimmermann-Leipzig. Das besonders in den Ecksätzen einfällige, neckische Stück ist vor allen Dingen in der Flötenbesetzung zu empfehlen, es bedeutet für die Flötenliteratur einen reizenden Wertzuwachs.

K. Schurzmann.

SCHLOSS DURANDE, Romantische Suite für Orchester nach Worten von Eichendorff komponiert von Walter Niemann, Opus 62a, instrumentiert und arrangiert von Curt Beilschmidt, Edition Steingräber: Ein Stück in Form der klassischen Tanzsuite (Aufführungsdauer knapp 10 Minuten) arrangiert für jede Besetzung bis zum kleinen Orchester, die Musik von reizvoller Melodik, besonders „Sarabande" und „Fremder Dudelsackpfeider". K. Schurzmann.

NEUE CHORWERKE: Camillo Hildebrand: Sechs Männerchöre nach Dichtungen aus dem XIV.—XIX. Jhdt. op. 20; fünf Männerchöre a cappella op. 21; vier Männerchöre a cappella op. 23; zwei heitere Lieder für gem. Chor op. 31. Verlag Ernst Eulenburg, Leipzig. — Hans Stieber: Aufschwung, eine Kantate auf (5) Gedichte von Goethe f. Männerchor a cappella; Tandaradei,

drei lustige Tafellieder für Liedertafeln auf Gedichte von G. Falke für Männerchor und kleines Orchester oder Klavier. Verlag F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Die kleinen hübschen Tonschöpfungen des vielgesungenen Camillo Hildebrand erzielen mit knappen Mitteln gefällige, unbeschwerte Wirkungen. Nicht ausschließlich zum Zwecke der Malerei finden sich zahlreiche Instrumentalismen in „Nach Ostland wollen wir reiten", „Een Venusdierken heb ick uterkoren", „In Ewigkeit laß i mei Schätzele net" (namentlich an der Stelle „Am Kettle, am Schnürle", die aber der Mühe des präzisen Einübens wert ist); der Satz ist daher nicht immer rein und läßt gelegentlich zu wünschen übrig; die Deklamation des „In dieser weiten Welt" (op. 20) ist archaisierend, aber in dieser Form mißlungen. Am wohlsten fühlt sich der Autor im heiteren Genre und in Niedlichkeiten im gefälligen Volkston; so werden „Ständchen" (op. 20), „Das Scheiden", „Es war einmal ein Schneiderlein", „Trinklied" (op. 23) sowie die beiden Lieder op. 31 weitesten Kreisen sicherlich sehr willkommen sein und dankbare Freunde finden. — Reizvoller und charakteristischer sind die beiden Schöpfungen von Stieber, der mit ebensoviel Humor als Geschmack und musikalischer Potenz ausgerüstet, den Goetheschen und Falkeschen Texten die adäquate, sehr ansprechende musikalische Ausdeutung verliehen hat; von diesen steht obenan der kunstreiche Kanon „Das Pendel" mit seinem vortrefflich gelungenen komischen Dualismus zwischen „Blond" und „Schwarz", von jenen erhebt sich die wirkungsvolle „Hoffnung" sowie das scharf gemeißelte „Feiger Gedanken bängliches Schwanken" aus der einheitlich gestalteten Kantate bedeutsam hervor.

Dr. Egert.

*Werke für Haus- oder Schüler-Orchester im Verlag P. J. Tonger:*

Der Verlag P. J. Tonger in Köln gibt seit einiger Zeit unter der Leitung von Prof. Dr. Lemacher und Dr. Paul Mies eine Sammlung von Orchesterwerken für Schule und Haus heraus, welche aller Beachtung wert ist. Nachfolgend werden die wichtigsten Stücke der Reihe besprochen.

RICHTER: Sinfonie in A-Dur. Besetzung: Klavier vierh., Harmonium, Flöte, Violine I, II, III, Cello, Baß. Wenn man die in den Denkmälern der Tonkunst in Bayern und anderweitig veröffentlichten oder zugänglichen Werke der Mannheimer Schule auf ihre Brauchbarkeit für Schülerorchester prüft, so kommt man zu der Überzeugung, daß sie infolge ihrer verhältnismäßig geringen technischen Schwierigkeiten und ihrer einfachen Besetzung eine sehr erwünschte Bereicherung der ohnehin nicht sehr zahlreichen Werke bilden, welche man mit einem Schülerorchester im Original oder in zulässiger Bearbeitung aufführen kann. Der Grund, daß die Schule früher der Mannheimer Literatur keine größere Beachtung schenkte, ist wohl der, daß dem Schulorchester außer den von Riemann in der Sammlung „collegium musicum" herausgegebenen neun Orchestertrios keine Mannheimer Sinfonie zugänglich war. Das ist nun erfreulicherweise anders geworden, wenn auch gesagt werden muß, daß noch so manches Werk, welches nur in der Partitur vorliegt, eine Herausgabe verdienen würde. Als eine der dankenswertesten Veröffentlichungen muß man die vorliegende Richter-Sinfonie in A-Dur bezeichnen. Das dreisätzige Werk (Allegro con brio, Andante poco, Presto) zeichnet sich durch wunderbare Klarheit des Aufbaues aus, im zweiten Satz singen zwei Oboen (in der Bearbeitung durch 2 Flöten oder 2 Geigen ersetzt) von den Streichern begleitet ein inniges Lied. In der Bearbeitung ist die Bläserbesetzung ad libitum gedacht und ihr Part dem Harmonium sowie dem vierhändigen Klavier übertragen. Bei gut besetztem Orchester wird es sich empfehlen, Teile des Klaviersatzes, welcher nahezu einen Klavierauszug darstellt, zu streichen. Erwünscht wäre die Herausgabe einer regelrechten Violastimme. Das Werk stellt an das technische Können der Spieler keine allzu großen Anforderungen und kann jedem Schülerorchester wärmstens empfohlen werden.

VIVALDI, op. 3, Nr. 11. Concerto grosso.

Das Werk ist in der Originalfassung für 2 Sologeigen, Solo-Cello, Streicher und Continuo (Klavier oder Orgel) herausgegeben und für jene Schülerorchester ganz vorzüglich geeignet, welche zwei technisch und musikalisch geförderte Geiger und einen sehr guten Cellisten besitzen. Alle Instrumente des Concerto grosso sind leicht ausführbar. Die von Hermann Schröder besorgte Bearbeitung enthält eine ausgesetzte Cembalo-Stimme sowie eine dritte Geigenstimme (anstelle der Viola oder zu ihrer Verstärkung).

FUX JOHANN JOSEF: Ouverture (Suite).

Besetzung: Cembalo (Klavier), Violine I, II, Bratsche (Violine III), Cello, Kontrabaß ad lib.

Man kann voll und ganz unterschreiben, was die Bearbeiter im Vorwort zu dieser Suite sagen: Sie ist bezeichnend in allen ihren Sätzen, der französischen Ouverture mit dem straffen, punktierten Rhythmus, der ausdrucksvollen, aber nicht weichlichen Arie, dem köstlichen Passepied „der Schmied", in das sich fast ein österreichischer Ländler eingeschlichen hat. Die Bearbeitung ist ganz ausgezeichnet und hält einen Vergleich mit dem Original, welches außer den oben angegebenen Instrumenten

noch 2 Oboen und Fagott enthält, sehr wohl aus, zudem durch Bemerkungen Solostellen der Bläser gekennzeichnet sind und also auch die Ausführung in originaler Besetzung möglich ist, wenn die erforderlichen Blasinstrumente vorhanden sind. Da das Stück ein typisches Beispiel barocker Musik ist, wird es auch als Veranschaulichungsmittel für den musiktheoretischen Unterricht willkommen sein.

HÄNDEL G. FR.: Suite. Ouverture zur Oper „Rodrigo" für kleines Orchester: Violine I, II (Oboe I, II), Bratsche, Cello, Kontrabaß oder Fagott ad lib.

Diese Suite besteht aus folgenden Sätzen: Ouverture, Gigue, Sarabande, Matelot, Menuett, Bourrée, Menuett, Passacaille. Der letzte Satz hat außer der angegebenen Besetzung noch eine Solovioline und kann auch allein aufgeführt werden. Da das originale Händel-Orchester die Oboen mit den Geigen und das Fagott mit den Celli gehen ließ, ist eine Ausführung mit Streichorchester und Cembalo ohne Änderung möglich. Wenn Bläser vorhanden sind, sollen sie nach den Angaben der Bearbeiter die Streicherstimmen benützen; für diesen Fall enthält die Partitur die nötigen Anweisungen. Das Werk wird Haus- und Schülerorchestern viel Freude bereiten; die technischen Schwierigkeiten sind gering, der musikalische Ertrag wird bei sorgfältigem Studium sehr groß sein.

Zu empfehlen sind auch noch folgende Bearbeitungen:

MOZART. Klavierkonzert Nr. 9 in Es-Dur, 2. und 3. Satz. Besetzung: Klaviersolo, Harmonium, Violine I, II, III, Cello, Außerdem

MOZART. Rondo in C-Dur für Solo-Violine und kleines Orchester und Andante in C-Dur für Flöte (Violine) und kleines Orchester.

Sie bieten fortgeschritteneren Schülern die sicher erwünschte Möglichkeit als Solisten mit dem Schülerorchester zusammenzuwirken. Die Stücke erfordern vom Solisten eine gewisse musikalische und technische Reife, der Begleitpart ist von einem guten Schülerorchester leicht zu bewältigen.

Weiterhin sind in der gleichen Reihe erschienen:

SIEGL OTTO: Kleine Unterhaltungsmusik für Streichorchester (Violinen mehrmals geteilt) und Klavier op 69. Marsch, Adagio, Reigentanz, Canzonetta, Rondo-Finale.

MOZART: Sinfonie Nr. 10 (K. V. 74). Originalbesetzung: Streichquintett, 2 Oboen, 2 Hörner. Bearbeitete Stimmen: Klavier vierhändig, Harmonium, Violine III, 2 Flöten.

ROESELING: Hausmusik. 2 Violinen, Cello, Flöte, Klavier zweihändig, Harmonium, Schlagzeug (kleiner Chor ad lib.).

RINKENS: Suite für Schülerorchester. 3 Violinen, Viola, 2 Hörner (ad lib.), Cello, Baß, Harmonium (oder Klavier).

Alle besprochenen Werke zeichnen sich durch geschmackvolle Ausgabe und durch sehr guten Notenstich aus. A. Walter.

*Aus dem Verlag Steingräber:*

VIER HEFTE HAUSMUSIK: Eine Auswahl klassischer und romantischer Stücke für zwei Violinen und Violoncell gesetzt von Paul Klengel. Das erste Heft bringt Bach und Händel (Stücke aus Suiten und Partiten), das zweite Beethoven, daraus das bekannte Menuett aus dem Septett, zwei reizende Bagatellen u. a., das dritte führt über Haydn, Gossec (Gavotte) Mozart zu Schubert, das vierte bietet Heller, Mendelssohn, Schumann, Gade und Chopin. Eine dankenswerte Anregung für Streicher-Ensemble ohne Klavier, von kundiger Hand in leichter und mittelschwerer Satzart ausgeführt, für Haus- und Schulmusik zu empfehlen.

W. A. MOZART: ADAGIO, Köchel-Verzeichnis Anhang 2/94, ein Stück echt Mozartscher kantabiler Lieblichkeit, aus dem Original (Englisch Horn, zwei Violinen und Violoncell) für ein Soloinstrument: Violine, Flöte, Oboe oder Klarinette mit Klavier von W. Reich übertragen, dürfte eine willkommene Gabe besonders für eins der erwähnten Holzbläser sein. Im Musiker wird obendrein der Wunsch angeregt, dieses entzückende Stück im Original zu hören.

Die Violin-Literatur bedenkt HENRI MARTEAU mit einem Prelude für Violine und Orgel (Orgelbegleitung von Richard Paul). Es handelt sich um eine Sextenstudie, technisch sehr instruktiv, die sich ihres ansprechenden melodischen Charakters wegen als Vortragsstück empfiehlt. Als Herausgeber zeichnet Marteau mit der Seconde Concertante für zwei Violinen op. 88 mit Klavierbegleitung von Willi Rehberg, ein technisch anspruchsvolles Werk.

Aus dem unübersehbaren Lebenswerk von WENZEL PICHL, Kammerkomponist des Erzherzogs Ferdinand (zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts) liegen sechs Fugen mit einem vorbereitenden Präludium fugato für unbegleitete Violine in der Bearbeitung von Paolo Felis als Vorbereitung zu den Rode Etüden und Bachsonaten vor. Das technisch anspruchsvolle Werk ist eine vorzügliche Schule für das polyphone Spiel der Solovioline, es ist sehr genau phrasiert und mit Fingersatz versehen.

Zum Schluß sei noch ARTHUR SEYBOLD Opus 247: Sechs Vorspielstücke für 1 und 2 Violinen 1. Lage erwähnt, naive, etwas süßliche Musik.

K. Schurzmann-Berlin.

*Edition Chester-London.*

MANUEL DE FALLA: Danse de Voisins, Danse du Corregidor (aus El Sombrero de tres Picos). Für Klavier 2-hdg.

Zwei graziöse Nummern aus der genannten Ballettmusik, von denen der Corregidor-Tanz durch seine knappe Form und wirksamen Kontrastmotive am meisten fesseln dürfte.

N. TSCHEREPNINE: 10 Pieces sentimentales für Klavier.

Eigenartige Stücke in der kleinen Liedform. Der Komponist kommt trotz moderner Harmonik doch zu „wohlklingenden" Ergebnissen. Die Art der thematischen Arbeit erscheint uns allerdings fremd, monoton. Jedes Stück basiert auf einem prägnanten Einfall und besitzt entweder klanglich, musikalisch oder klavieristisch einen gewissen Reiz.

Dr. Friedrich Welter.

Berichtigung.

In der Besprechung A. Gretchaninoff, Das Großvaterbuch, von Dr. Walter Niemann (Juliheft S. 593) muß es heißen: „Album du Grand-Père" (statt: album der Grand-Pére).

# Kreuz und Quer.

## Der verkannte Wagner.

Von Wilhelm Furtwängler, z. Z. Bayreuth.

Die Wagnerkrise ist in erster Linie eine Aufführungskrise. Man versteht die Werke Wagners heute nur sehr selten noch richtig wiederzugeben und hat auch in der breiten Öffentlichkeit keine Vorstellung mehr, wie ungemein sich im Laufe der letzten 20—30 Jahre die Aufführungen verändert haben.

Die „Aufführungskrise" hat natürlich auch ihre Gründe, die indessen großenteils mit Händen zu greifen sind. Es gibt augenblicklich wenig Sänger, die den Anforderungen Wagners gewachsen sind, wenig Dirigenten, die das natürliche Format für seine Werke besitzen (anerzogen kann das —leider — nicht werden) und verschwindend wenig Regisseure, die eine klare Vorstellung davon haben, worauf es im Wagnerschen Gesamtkunstwerk ankommt. Von einer Krise des Wagnerschen Werkes als solchem zu sprechen ist Unsinn, sofern man nicht überhaupt von einer Krise des Naturgefühls, von einer Krise jeder Art menscherfüllten Musikertums, oder besser ausgedrückt, von einer Krise alles dichterischen und tragischen Weltgefühls überhaupt sprechen will. Eine solche Krise gibt es gewiß; aber sie ist nur auf einen Teil der gegenwärtigen Kulturmenschheit, im wesentlichen auf die allergrößten Städte beschränkt.

Davon abgesehen, wird die Macht und Klarheit der Wagnerschen Tonsprache und, was ich hier ganz besonders betonen möchte, auch die Hellsichtigkeit und Kraft des Dichters und Dramatikers Wagner für die heutige und für die kommende Generation stets dieselbe bleiben, wie sie es für die vergangene war, vorausgesetzt, daß sie durch nur einigermaßen zulängliche Aufführungen interpretiert wird und — was ebenso wichtig — dem Willen zu konzentrierter und unverfälschter Aufnahme von seiten der Zuhörer begegnet.

Der heute so beliebte Vergleich zwischen Wagner und Verdi kennzeichnet die Situation recht gut. Was man auch über das Genie beider sagen möge, so liegt es auf der Hand, daß Verdi nicht nur für Sänger und ausübende Künstler, sondern auch für das Publikum der ungleich glattere, voraussetzungslosere und bequemere von beiden Künstlern ist. Dies allein erklärt schon zum größten Teil die heutige Stellung Verdis zu Wagner in den Augen der Öffentlichkeit.

Im übrigen darf nicht übersehen werden, daß die Wagner-Krise nicht so international ist, wie man in Deutschland glaubt. Sie ist vielmehr eine vorwiegend deutsche Erscheinung und hängt nicht wenig mit dem eigentümlichen Intellektualisierungsprozeß zusammen, den die Deutschen gegenwärtig durchmachen und der sie vielfach veranlaßt, mit dem Kopf immer klüger sein zu wollen, als sie mit dem Herzen sind, und ihren einfachen und klaren Empfindungen weniger zu trauen als allerlei konstruierten Theorien und Doktrinen.

## Berlin im Zeichen Joseph Joachims

Berlin hat Ursache genug, dem vor hundert Jahren geborenen Meister der Violine eine Dankesschuld abzustatten, war er doch zweiter Vorsitzender der Akademie der Künste, sowie der erste Direktor der neugegründeten Kgl. Hochschule für Musik. Die zweitägigen Joachim-Feiern Berlins begannen mit einem Festakt in der Akademie der Künste. Prof. Dr. H. J. Moser würdigte in seiner Gedenkrede die Verdienste des Künstlers, des Pädagogen und Komponisten und verstand es, das Lebensbild Joachims durch liebenswürdige, menschliche Einzelzüge in fesselnden, von feinem Humor durchzogenen Ausführungen zu vervollständigen. Prof. Karl Klingler spielte zum Abschluß der Feier mit vollendetem Vortrag die ungemein schwierigen Variationen für Violine und Pianoforte, von Prof. Robert Kahn begleitet. Im Mittelpunkt des Hochschulkonzertes stand die Ansprache des Direktors Prof. Dr. Georg Schünemann, der dem „Ehrentag deutscher Musik und Musikerziehung" durch eine kurze Betrachtung Joachims in seiner Bedeutung für die Hochschule besondere Weihe verlieh. „Es ist Joachim zu danken, daß aus dem spezialfachlich gebildeten Musikschüler ein Künstler wurde." Das Konzert bot unter trefflicher Mitwirkung des Hochschulorchesters unter Leitung von Prof. Julius Prüwer und solistischer Ausführung von Prof. Gustav Havemann und Prof. Karl Klingler zwei Violinkonzerte und die Ouvertüre für großes Orchester von Joachim. Am Sonntag fand eine Kranzniederlegung auf dem Grabe Joachims statt, unter künstlerischer Beteiligung des Staats- und Domchors (Leitung Alexander Curth). Das Schlußkonzert in der Singakademie brachte Werke von Brahms, Schumann und Mendelssohn. In den Dienst der pietätvollen Aufgabe stellten sich der Chor der Singakademie (Prof. Gg. Schumann), das Wendling-, Havemann- und Klingler-Quartett. In der Hochschule für Musik fand gleichzeitig eine Joachim-Ausstellung statt, wobei neben den Joachimschen Huldigungen und Ehrendiplomen seltene Instrumente u. a., darunter die seit vierzig Jahren in Berlin nicht mehr gezeigten Beethovenschen Violinen besonderes Interesse fanden. St.

## Max Reger und die Pathologie.

Von Prof. Dr. Hermann Unger, Köln.

Unter der Rubrik „Pathologische Musik" bringt R. H. Stein auf Seite 704 im Juniheft der „Musik" folgende Sätze über Max Reger: „Die Sucht, unablässig zu variieren und variierte Partikelchen aneinander zu reihen, die wir so oft bei Reger bemerken, ist typisch für die Unbeständigkeit des Alkoholikers, der das ihm am nächsten Liegende intensiv erfaßt und immer wieder anders sieht, während ihm die großen Formen nebelhaft zerfließen". — Diese Ausführungen dürfen aus Gründen der historischen Wahrheit, der menschlichen Gerechtigkeit wie der musikalischen Richtigkeit nicht unwidersprochen bleiben, ebensowenig wie die, im nächsten Absatz stehenden: „Schubert schlief stets jedes Räuschlein gründlich aus, bevor er zu arbeiten begann, während Reger (ebenso wie Hartleben, Bierbaum und viele andere) monatelang aus einer mehr oder minder leichten Alkoholisierung überhaupt nicht herauskam."

Dagegen wäre zu sagen: ich habe selbst von Reger zu der Zeit, als ich noch bei ihm in Meiningen studierte und als sein Famulus so gut wie immer um ihn war, aber auch während meines Zusammenseins mit ihm in der Sommerfrische zu Tegernsee und Berchtesgaden auch nicht ein einziges Mal erlebt, daß der Meister unter der, wenn auch leichtesten Wirkung von Alkohol hätte schöpferisch (oder auch nur auf andere Weise, also für das Üben oder Partiturstudium) arbeiten können. Im Gegenteil erinnere ich mich deutlich, ihn einmal nach einem, von einer kleinen Zecherei abgeschlossenen Ausflug zum Unterricht aufgesucht und von ihm den Bescheid bekommen zu haben: „Heute ist es nichts, ich bin zu müde zur Arbeit". Ja, er wollte nicht einmal lesen, weil es ihn zu sehr anstrengte. Bei anderer Gelegenheit sagte mir Reger: „Im Suff komponiert keiner, dazu gehört ein ganz klarer Kopf". Er zitierte auch gern den bekannten Ausspruch von

Brahms, der einem Besucher, nachdem dieser ihm berichtet hatte, Max Bruch meine, er, Brahms könne nur vom Alkohol angeregt, komponieren, diesem zurückbestellen ließ: „Brahms bedauere, daß Bruch nicht öfter betrunken sei", eben, weil Reger Bruchs Behauptung für unsinnig hielt.

Nicht weniger verkehrt ist Steins Überzeugung, Reger habe monatelang in leichter oder schwererer Alkoholisierung gelebt. Tatsache ist vielmehr, daß Reger selbstironisierend von seiner jugendlichen „Sturm- und Trankzeit" redete, die er also für abgetan erklärte, wie sie so mancher andere, weit weniger Geniale auch einmal durchmachte von den historischen Beispielen Goethe, Wagner nicht zu sprechen. Weiter beklagte sich Reger häufig mir gegenüber über die Unvernunft so vieler Leute, die ihren Stolz darein setzten, ihn, der müde und hungrig aus der Bahn steige, sogleich mit den schwersten Weinen, die ihr Keller aufweise, zu traktieren, anstatt ihn, wie er wünschte, Wasser, oder, mit Wasser gemischten leichten Mosel vorzusetzen. Auch da wieder darf ich selbst als Kronzeuge auftreten, da ich in verschiedenen solcher Fälle die Herren oder Damen des Hauses gebeten habe, mehr an die Gesundheit des Meisters als an ihren Kellerstolz zu denken, meist leider vergeblich. Das Gleiche gilt von den berüchtigten Nachtsitzungen Regers, die in der Mehrzahl der Fälle durch rücksichtslose „Freunde", die sich bei mir immer wieder damit entschuldigten, „sie hätten den großen Mann doch nur den einen Abend bei sich", so arg in die Länge gestreckt wurden, während Reger meist danach am frühesten Morgen weiterreisen, also unausgeschlafen zur Bahn hasten mußte. Wie um so viele andere Große so haben sich auch um ihn Menschen aus eigener Wichtigtuerei gedrängt, die mehr seine Feinde als Freunde zu nennen waren, oft die gleichen, welche ihn als Trinker und Witzereißer hinterher verleumdeten. Man stempelt ja heute so gerne einen zu dem ab, was er oft gar nicht ist, und so wurde Reger zum Trunkenbold und Erzähler von Witzen, die er niemals gemacht oder kolportiert hat. Tatsache ist weiter, daß Reger im Herbst 1911 sich selbst auferlegte, keinen Tropfen Alkohol mehr zu trinken. Er hat mir diesen seinen Entschluß damals (es war in Berlin, gelegentlich der Uraufführung seiner „Weihe der Nacht") mitgeteilt und ihn mehrere Jahre durchgeführt, bis „Freunde" ihn damit hänselten, „er vertrage wohl nichts mehr" und ihn damit wieder dazu brachten, seine Abstinenz zu lockern. In jener Zeit hat Reger sogar mit Widerwillen von Alkohol gesprochen und Hermann Grabner und mich, die wir bei einem Ausflug nach dem Schillerversteck Bauernbach bei Meiningen uns Bier bestellten, richtig ausgezankt. Ich glaube nicht, daß ein wirklicher Alkoholiker die Energie und die körperliche Fähigkeit hätte, von heute auf morgen jeden Alkohol aufzugeben! Dagegen besaß Reger ein, wohl in einem Leberleiden begründetes Flüssigkeitsbedürfnis und trank zahllose Limonaden oder Boa Lie (das ihm die Meininger Erbprinzessin empfohlen hatte), oder aber Zitronenwasser in Mengen, und so mag wohl auch das, dadurch überanstrengte Herz seinen frühen Tod herbeigeführt haben. Es kam ihm also keineswegs auf den Alkohol als solchen an. Er mag diesen eher dazu verwendet haben, seine, durch geistige Überarbeitung verursachte Schlaflosigkeit zu unterdrücken, die ihn dazu brachte, stundenlang im Bett zu lesen und zu rauchen. (Bekanntlich starb Reger in diesem Zustand des Bettlesens.) Daß der Meister als geborener Bayer mehr Bier vertrug als gewöhnliche Sterbliche, darf doch nicht dazu ausgenutzt werden, ihn zum Gewohnheitstrinker zu machen. Ich habe jedenfalls erlebt, daß er, nach einem ganz gehörigen Abendschoppen, mit mir einen Aufstieg auf einen 1800 m hohen Berggipfel bei Tegernsee unternahm und mir stolz, als wir oben ankamen, seinen ruhig gehenden Puls zeigte. Dagegen genügten zwei Glas Bier, die er vor einem Konzert in Wesel nach dem Abendessen trank, um sein Klavierspiel unsicher werden zu lassen, gewiß kein Beweis dafür, daß er nur durch Alkoholgenuß geistig arbeitsfähig geworden wäre. Man darf auch nicht vergessen, daß Reger, ebenso wie vor ihm Händel, der ihm in der hünenhaften Statur geglichen haben muß, ein Vielesser war, der also auch das entsprechende Quantum Flüssigkeit brauchte. Außerdem kennt jeder die langen Sitzungen, welche auf anstrengende Konzerte zu folgen pflegen und bei denen Reger, meist Gast der betreffenden Konzertgesellschaften, entsprechend traktiert wurde und auf ehrenvolle Zuprostungen Bescheid geben mußte. Reger aber war, wie alle Genies, ungeheuer fleißig und strebsam, und die Anzahl seiner Konzerte setzte einen Richard Strauß in

staunende Bewunderung, der aber gleichzeitig den jüngeren Landsmann warnte, sich dabei zu überanstrengen. Sind aber solche winterliche Konzertgastereien wirklich so tragisch zu nehmen? Auch Beethoven wird von seinem Famulus Schindler bezichtigt, jahrelang zusammen mit dem Musiker Holz üppig gebechert zu haben, und Wasielewski berichtet von Robert Schumann, er habe in Leipzig allabendlich in gemütlicher Tafelrunde Glas auf Glas geleert, desgleichen Anton Bruckner nach dem Zeugnis seines Schülers Klose.

Daß aber R. H. Stein die, nun eigentlich längst überholte Behauptung anschließt, Regers Variationenkunst sei eine „Tugend aus Not" gewesen, weil ihm die Kraft zu großliniger Steigerung und zu formalem Aufbau gefehlt habe, muß doch wundernehmen. Kennt Stein denn nicht die, von der ersten zur letzten Note in unerhörter Fortsteigerung aufgetürmte Doppelfuge der „Hillervariationen", nicht die der „Passacaglia", der Beethovenvariationen für zwei Klaviere, der Bachvariationen, des Es-Dur-Streichquartetts op. 109, nicht das melodisch weitgespannte Codafinale des Symphonischen Prologs? Wie darf er davon reden, Reger habe „variierte Partikelchen aneinandergereiht", wenn er sich einmal die, in Riesendimensionen gehaltenen Variationen op. 100 vor Augen und Ohren führen wollte oder die der Orgelvariationen in fis-Moll?

Gewiß haben alle wahrhaft genialen Menschen irgendwelche Eigenheiten, die dem Außenstehenden als „pathologisch" erscheinen mögen (während er dieselben Eigenheiten bei unproduktiven Naturen als „Schrullen" erklärt), so Wagners vielberedete Samtmanie, Bruckners Zählwut, und auch Reger hatte solche Eigenheiten, so etwa seine Freude an der „Serie", d. h. sich Federn, Messer usw. in Mengen anzuschaffen, obwohl sich dies leicht mit gut deutscher Vorsorglichkeit und Gründlichkeit erklären ließe, wie sie auch Wagner etwa beim Einbinden seiner Manuskripte betätigte. Aber ist es denn immer gleich notwendig, solche Eigenheiten auf das Reinmusikalische zu übertragen und durch Häufung des Anekdotenhaften das, an sich schon genügend unklare Bild, welches Laien von unseren Meistern zu haben pflegen, noch mehr zu verwirren? Ist es nicht genug damit, daß Beethovens und Schuberts Todesjahr-Jubiläen dazu dienen mußten, im Privatleben dieser Meister herumzukramen und den, an sich heute schon recht bescheidenen Respekt der Masse vor den deutschen Meistern noch weiter zu untergraben, die wir doch eigentlich „ehren" sollten, d. h. von Berufs wegen dem Volke näherbringen, aber nicht dadurch herabziehen, daß wir ihnen Minderwertigkeitskomplexe andichten!

## Ein musikalischer Öltrust.

Von Prof. D. Dr. Hans Joachim Moser, Berlin.

Ich meine mit dieser Bezeichnung den „Verband zum Schutze musikalischer Aufführungsrechte", der sich je länger je mehr zu einer Landplage und Gottesgeißel in deutschen Musiklanden auszuwachsen scheint. Ich bin selbst ordentliches Mitglied der Genossenschaft deutscher Tonsetzer und habe mithin jegliches Verständnis für die Berechtigung des Schutzes von Aufführungsrechten. Es darf aber nicht, wie es durch den Zusammenschluß der betreffenden Institute zu drohen scheint, aus diesem „Jus" eine „Summa injuria" für die deutsche Musikpflege entstehen, indem erbarmungslos den kleinen Musikvereinen draußen im Lande Aufführungsgebühren zudiktiert werden, für die der Begriff „Wucher" sich dem Zuschauer notwendig auf die Zunge drängt. Es wäre noch zu verstehen, wenn man ein Maximum von Einnahmen aus den Werken der notleidenden zeitgenössischen Komponisten zu ziehen suchte; aber wenn man selbst die Aufführung Händel'scher und Haydn'scher Werke praktisch unmöglich macht durch Zwischenschaltung irgendwelcher kleinen Bearbeiter, deren natürlicher Tantièmenanteil in grotesker Überschätzung ihrer tatsächlichen Arbeitsleistung ins Phantastische gesteigert wird, dann entsteht eine Kulturverhinderung, deren Erträgen man nicht einmal das römisch-kaiserliche „Non olet" zugute halten kann. Hier ein Beleg statt vieler, der niedriger gehängt zu werden verdient (betr. das C-Moll-Requiem von Haydn).

„Verband zum Schutze musikalischer Aufführungsrechte usw. usw.

Tagebuch-Nr. 33411. Berlin W 9, den 13. Juli 1931.

An den

Madrigal- und Oratorienchor Bünde,
z. Hd. d. Herrn Artur Schaller
Kirchlengern b/Bünde.

Auf Ihre gefl. Anfrage vom 7. ds. Mt. erwidern wir ergebenst, daß die einmalige Aufführungsgebühr für das genannte Werk Mk. 200.— beträgt. Sollte eine öffentliche Hauptprobe stattfinden, kommt hierzu noch ein Zuschlag von 50%. Der Betrag ist 8 Tage vor Stattfinden der Aufführung unter Beifügung eines Originalprogrammes fällig.

Hochachtungsvoll

Verband zum Schutze
mus. Aufführungsrechte für Deutschland.
Die Direktion."

Also 300 Mark von einem winzigen, obwohl künstlerisch sehr ernst zu nehmenden Verein, und auch noch „acht Tage vor der Aufführung" (die heute bei weitem nicht die Spesen wiedereinbringt) fällig! Ob wohl Vater Haydn für die ganze Komposition seinerzeit auch nur ein Drittel davon verlangt hätte? Nebenbei gesagt, ich will Rumpelstilzchen heißen, wenn dies C-moll-Requiem wirklich von Haydn ist — aber das tut ja hier nichts zur Sache. Und was erreicht der „Verband" mit dieser „Preispolitik"? Außer Ärger und Verbitterung bei jenen Idealisten, die heute noch die Kunst unter Opfer pflegen wollen, einzig: daß man statt dessen aufführungsfreie Werke wählt; der Aufführungstrust hat sich aber obendrein trotz seiner händlerischen Einstellung als sehr schlechter Kaufmann erwiesen. Es wird höchste Zeit, daß die beteiligten Körperschaften dem Verbande mit einem energischen „Quos ego!" einen stärkstens gestaffelten Tarif vorschreiben, der sowohl die Leistungsfähigkeit und Größe der Vereine als auch den Grad der tatsächlichen Tantièmenpflichtigkeit des Kunstwerks berücksichtigt. Sonst werden die Geschädigten unschwer andere Mittel finden, dieser kommerziellen Überausbeutung nationaler Kunstgüter zu begegnen.

## Hermann Abendroth berichtet über Rußland.

Im Rahmen der Generalversammlung der Freunde der Kölner Oper, der u. a. auch Oberbürgermeister Dr. Adenauer beiwohnte, hielt Generalmusikdirektor Prof. Hermann Abendroth einen höchst aufschlußreichen und fesselnden Vortrag über seine musikalischen Eindrücke in Rußland, das er dreimal als Gastdirigent besucht hat. Nach einer knappen Schilderung der beiden Hauptstädte Leningrad und Moskau, von denen er das letztere als das, heute charakteristischere und belebtere bezeichnete, gab er Aufschlüsse über den heutigen Stand der russischen musikalischen Verhältnisse, über die wir ja noch immer nur lückenhaft unterrichtet sind. Von den beiden Orchestern der genannten Städte erklärte er das Moskauer als das höherstehende, vor allem in Bezug auf seine Streicher, die in virtuosester Weise das von ihm gewählte außerordentlich rasche Zeitmaß im Scherzo der Beethovenschen „Neunten" spielend und ohne die geringsten Fehler in der Ausführung mitgemacht hätten. Auch die Holzbläser seien vorzüglich, weniger das Blech. Das einstig kaiserliche Orchester Leningrads sei vorzüglich und leiste das Höchste, wenn ihm genügend Proben zur Verfügung stünden. Diese Proben selbst stellten allerdings an einen fremden Dirigenten ziemliche Anforderungen: die russische Auffassung von Disziplin sei zunächst schon einmal eine ganz andere als die deutsche: beim Russen spiele das nationale Temperament eine beträchtliche Rolle, das schon bei der Beobachtung ganz harmloser Gespräche den Sprachungeschulten zu verkehrten Schlüssen verleiten würde. So bringe die kleinste technische Verfehlung eines Orchestermusikers dessen Kollegen ganz außer Rand und Band, und der Dirigent habe eigentlich nur noch zu beruhigen und als Schützer des „Sünders" aufzutreten. Schwierigkeiten bereite vor allem das Sprachliche, da ja die gewohnten

internationalen italienischen Musikfachausdrücke nicht dazu ausreichten, auch die feineren Vortragsnüancen deutlich zu verlangen und da die, als Dolmetscher bereitwilligen und an sich recht gewandten Balten über die Übertragung eines solchen Fachbegriffs häufig verschiedener Meinung seien, was wiederum zu komisch-dramatischen Episoden geführt habe. Bach, Beethoven und (seltsamerweise auch der, von Tschaikowsky so leidenschaftlich trotz persönlicher Sympathien abgelehnte) Brahms werde von den russischen Musikern mit vollem Verständnis aufgenommen und wiedergegeben. Schwieriger halte das schon bei Strauß und Reger, und ganz unmöglich sei es Abendroth gewesen, für den, von ihm so verehrten Anton Bruckner Verständnis zu gewinnen. Das grandiose Fugenfinale von dessen Fünfter Sinfonie habe wohl rein dynamisch einen Eindruck gemacht, aber innerlich mit seiner weitgespannten Melodik, seinem „ewigen Atem" das russische Orchester und Publikum kalt gelassen. Überrascht war der deutsche Dirigent, als ihn eine Deputation des Orchesters bat, mit ihnen doch auch einmal Tschaikowsky durchzuspielen, den er gar nicht aufs Programm gesetzt hatte, weil er glauben mochte, daß drüben eine Tradition für die Wiedergabe von dessen Werken bestünde, die er als Deutscher nicht werde einhalten können. Das Orchester war jedoch anderer Meinung, und so mußte Abendroth einen ganzen Abend mit Tschaikowsky bringen, dessen Reinertrag dem Pensionsfonds der Kapelle zufiel und der ein ganz großer Erfolg wurde. Das Publikum, von dem ein großer Teil auf Staatskosten freien Eintritt bekommen, der andere sich das Eintrittsgeld bei dem geringen, von der Steuerbehörde freigelassenen Existenzminimum kümmerlich am Munde abgespart hatte, also wirklich nur aus Freude an der Musik gekommen war, zeigte durchweg angespannteste Aufmerksamkeit und eine Aufnahmefreudigkeit, die man leider bei uns nicht immer und überall antrifft. Auf seine Frage, weshalb Rußland sich immer wieder deutsche Gastdirigenten herüberhole, erhielt Abendroth immer wieder die Antwort, es fehle an bedeutenden einheimischen Begabungen, und eine von ihm, auf Wunsch der Kapellmeisterschüler des Konservatoriums abgehaltene dreistündige Probe zeigte ihm die Richtigkeit jener Auffassung: der gute Wille war bei allen vorhanden, auch gutes technisches Können, aber es fehlte die wirklich eigene Begabung großen Ausmaßes. Die Schüler überreichten dem deutschen Gast und Lehrer als Dank eine Prachtpartitur der Fünften Sinfonie Tschaikowskys, der also noch immer, trotz Strawinsky, Prokofieff usw. als der musikalische Landesheros zu gelten scheint! Auch das dirigentenlose, sogenannte „Persimfans"-Orchester lernte Abendroth kennen, das seine Entstehung allerdings vor allem jener geschilderten Dirigentennot dankt und zu seinen Aufführungen eine solch enorme Anzahl von Proben braucht, daß der praktische Nutzen nur gering sein wird. Einen der führenden russischen Musiker lernte Abendroth noch persönlich kennen, Alexander Glasunoff, der trotz Not, Entbehrungen und Gefahren über die Zeiten der Revolution hinweg das Leningrader Konservatorium erhielt, neuerdings aber, von Krankheit geschwächt, im Auslande Heilung suchen muß. Auch die russische Oper besuchte der deutsche Gast, bei der allerdings das alte Spitzenballett noch eine, das Ganze beeinträchtigende Rolle spielt. Doch seien ihm besonders schöne Stimmen aufgefallen, und etwa das Judenquintett aus Straußens „Salome" sei eine Meisterleistung gewesen, während der Tanz Salomes zu einem Zehenballett der Königstochter samt einer ganzen Anzahl von Mittänzerinnen gemacht worden sei. Daß Opernwerke wie Tschaikowskys „Pique Dame" noch heute auch auf deutschen Bühnen wirken würden, vermutet Abendroth mit Recht. Seine, in ihrer Lebendigkeit immer fesselnden und von starker Beobachtungsgabe zeugenden Darlegungen wurden am Schlusse lebhaft applaudiert und von dem Vorsitzenden der Vereinigung, Geheimrat Brecht, im Namen der Versammlung bedankt. H. U.

## Zum Kapitel Schulmusik.

Von Dr. Hugo Löbmann, Leipzig.

Das Leipziger Landeskonservatorium brachte kürzlich zwei Chorwerke mit Orchester als „Schulmusik" zur Aufführung. Zunächst den „Struwwelpeter". Vertont von Fritz Reuter, Lehrer am Konservatorium. Neuzeitlich eingestellte, geschickt instru-

mentierte muſikaliſche, etwas an „Till Eulenſpiegel“ von Rich. Strauß gemahnende Schnurrpfeiferei. Für Schülerkonzerte aber viel zu ſchwierige Muſik. Schulmuſik verfolgt Erziehungszwecke. (Sollte es!) Die hier verwandte Mühe und äußerſt koſtbare Zeit ernſteren Studien zugewandt, will uns gebotener erſcheinen.

Das folgende „Oratorium ſcholasticum 1930“ war vom Textverfaſſer (Richard Fiſcher) u. a. angezeigt als „eine höchſt fragmentariſche Angelegenheit“. (Der Mann kennt ſich.) ... Die Muſik von Willy Kehrer verrät Begabung und Sinn für das Stiliſtiſche. Der jugendliche Dirigent, Fritz Herberger (Klaſſe Dr. Hochkofler) machte ſeine Sache gut.

Der Textverfertiger erhebt hier eine ſcharfe Anklage gegen die höhere Schule von heute. Er wagt die Behauptung, daß ſie noch heute der Anſchauung huldige: „Laßt ſie ſchlafen ... Wachſein iſt Wiſſen, Wiſſen iſt Tod ... Schlaf iſt Kindſein und Natur!“ Wenn der Verfaſſer damit etwa ſein eigenes Neſt beſchmutzt, ſo wollen wir ihn in dieſer edlen Tätigkeit nicht ſtören. Für die Allgemeinheit aber weiſen wir dieſe geradezu infame und niederträchtige Beleidigung mit aller Schärfe zurück. Wir ſtützen uns dabei auf die perſönlichen Beobachtungen und Erfahrungen an den eigenen fünf Söhnen, die ſämtlich die höhere Schule beſucht haben... Genau ſo widerwärtig iſt an nicht wenigen Stellen die Sprache dieſer hochedlen Dichtung. Die verhöhnten Vertreter der akademiſchen Vorbildung läßt der Verfaſſer in folgendes Gejammere ausbrechen: „Ihr Väter, ihr Mütter, Ihr Großen, Ihr Kleinen (!). — Uns iſt wahrhaftig manchmal zum Weinen. Daß wir ſo ſein müſſen, wie wir manchmal ſind, wir tun bloß ſo. Aber das Leben (!) verlangt es ſo.“ ... Das heißt denn doch den Lehrer, den Berufs-Erzieher zum Heuchler, zum Feigling, zum Pultſeſſeldrücker herabdrücken. Dies iſt ſeeliſche Giftmiſcherei. Hat denn dieſer Fremdling im lieben Deutſchen Reich es noch nicht wahrgenommen, daß ſich die Ablehnung aller Tradition von ſeiten der heutigen Jugend ſich täglich immer mehr auszuwachſen droht zu „dem“ Übel unſerer Tage. Hier enthüllt ſich die tiefere Abſicht des ſeeliſch unbelaſteten Textbauers. Hier wagt ſich parteipolitiſches Rowdytum ans Tageslicht. ... Zu allem geiſtigen Wirrwarr, wie er hier ſich widerlich breitmacht, kommt aber noch die Verwirrung des Kindesgewiſſens. Als Idealkarlchen wird der ſchulſchwänzende „Kleine“ hingeſtellt, der „aus tief geheimem Zug in ſeligem (!) Selbſtvergeſſenſein (?) ins Weite ging (ſtatt zur Schule) ... Der Kleine war ſo groß“ ...

Wohl einem ſolchen Früchtchen, der einen Vater hat, der noch eine deutliche Handſchrift ſchreibt. .... Wenn ſchon ſeinwollende „Künſtler“ zu Schulreformern ſich aufſpielen .. Und für eine derartig künſtleriſch leichte Ware ſetzt ſich das Landeskonſervatorium ein. ... Der Reſt iſt Schweigen. ...

## „Das Lied der Fräulein“.

Von Dr. Alfred Heuß, Gaſchwitz b. Leipzig.

So betitelt ſich ein Gedicht Erich Käſtners, das die außerdienſtlichen Beziehungen von Schreibfräuleins nach der erotiſchen Seite hin behandelt. Wären dieſe Mädchen verbandsmäßig zuſammengeſchloſſen, ſo würden ſie ſich vermutlich gegen die ſie als ganzen Stand treffende Anſchauung wohl mit Entſchiedenheit wenden. Es fällt uns nun keineswegs ein, uns über das Gedicht, das einen wahren Kern enthält, zu ereifern, zumal man ſich heute auf dieſem Gebiet an manches gewöhnt hat. Gedichte werden auch gewöhnlich vom Einzelnen geleſen, gelegentlich auch etwa ausgetauſcht. Etwas ganz anderes nun, wenn ein Komponiſt ſich derartiger, das Geſchlechtsleben behandelnde Gedichte bemächtigt und ſie vertont. Er wendet ſich da ohne weiteres an eine Gemeinſchaft von Hörern, er durchbricht den Ring des Einzelmenſchen und tritt vor die Öffentlichkeit. Daß dadurch eine ganz veränderte Lage, eine ganz andere Stellung gerade auch zum Gedicht geſchaffen wird, dürfte niemand beſſer als der Komponiſt wiſſen, der denn doch nicht für ſeine vier Wände komponiert haben möchte. In welchem Fall er jedenfalls ſeine Kompoſition auch nicht veröffentlichte. Aber es kommt noch ein Weiteres hinzu und hierauf erſt legen wir den Hauptnachdruck. Ergibt ſich aus dem Gedicht, daß der Kom-

ponist zu einer Fassung für Chor und, wie hier, für Frauen- oder Mädchenchor gelangen muß, so stellt sich folgende, einem Komponisten denn doch sehr klar bewußte Sachlage heraus: Ein in den allermeisten Fällen männlicher Einstudierender, der sog. Dirigent, würde einer ganzen Gruppe Mädchen einen Chor einstudieren, der sie zwänge, sich, sagen wir es nun kurz, in einer Weise zu prostituieren, die in gewisser Beziehung noch über die gewöhnliche Prostitution hinausginge. Die Mädchen müßten sich Verse wie — wir wählen wirklich nicht die deutlichsten —: „Wir winden keine Jungfernkränze mehr, / Wir überwanden sie mit viel Vergnügen" sich in langsamer Arbeit einstudieren lassen, wobei Dutzendmale bei dem und jenem besonders eindeutigen Wort abgeklopft werden muß. Tatsächlich die beste Methode, Mädchen — so sie sich überhaupt dazu hergäben — auch das Letzte, was irgendwie mit Scham- und Ehrgefühl zu tun haben könnte, auszutreiben. Oder sollte es auch etwa Chöre von Prostituierten geben?

Das Gedicht Kästners ist uns schon seit einiger Zeit bekannt, auch nicht im entferntesten dachten wir daran, daß es ein Komponist vertonen würde. Der das Unglaubliche und zwar natürlich in der angegebenen Fassung — für Mädchenstimmen — fertig gebracht hat, ist der junge, doch ziemlich bekannte Komponist Wilhelm Fortner, der hiemit sein Visier wohl noch etwas nachdrücklicher geöffnet hat als wenn er sich „geistlich" gibt. Welche Unkultur muß in einem solchen Künstler stecken und vor allem, welche unsagbare Geschmacklosigkeit spricht daraus. Neger sind geschmackvoller.

Aber das ist noch nicht alles. Kompositorische Entgleisungen und Geschmacklosigkeiten spielen so lange keine weitere Rolle, als sie „Privateigentum" bleiben. Aber selbst dann ist noch nicht die Höhe erreicht, so der Komponist dieses sein opus auf eigene Gefahr hin veröffentlicht. In welchem Falle ja niemand nach dem Werk zu greifen braucht. Und nun höre man weiter: das Lied der Fräulein in der Vertonung von Wilhelm Fortner findet sich in dem bei Schott's Söhne erschienenen Neuen Chorbuch, herausgegeben von einem Mann, der sich krampfhaft bemüht, in den Reihen der ausgeprägt Modernen eine Rolle zu spielen, nämlich von Dr. Erich Katz in Freiburg i. B., der denn auch in dieser „Prostitutions"-Angelegenheit als der eigentlich Verantwortliche zu gelten hat. Und so erlauben Sie, Herr Dr. Katz, denn doch eine Frage: Haben Sie Freiburger Mädchen diesen von Ihnen herausgegebenen Chor schon einstudiert? U. A. w. g.

## Und abermals die Ausländerfrage in der Musik!

Das Problem der musikalischen Ausländer-Konkurrenz wird in allen europäischen Ländern lebhaft erörtert und vom nationalen Standpunkt des betreffenden Staates aus mitunter auch recht geschickt gelöst. In Skandinavien wird derjenige Unternehmer, der eine ausländische Kapelle engagiert, mit einer Sondersteuer bedacht. Ein sehr heilsames Verfahren, das Nachahmung verdient. In der Schweiz erfolgen rücksichtslose Ausweisungen deutscher Musiker, wenn die einheimischen Kollegen von der Konkurrenzgefahr bedroht keine Beschäftigung finden. In Frankreich will man dazu übergehen, die Zahl der in französischen Etablissements tätigen ausländischen Musiker im Höchstfalle auf zehn Prozent zu beschränken. In diesem Lande wird eine beachtenswerte Zusammenarbeit zwischen der „Gewerbekammer der musikalischen Künstler von Paris" und dem Staatlichen Arbeitsamt angestrebt, wonach Einreise- und Aufenthaltsgesuche vor der Genehmigung dem Musikerverband vorzulegen sind.

Wie steht es aber in Deutschland? Der Mangel an Tatkraft und Entschlußfähigkeit überliefert Hunderte von Musikern dem Elend und der Verzweiflung. Die Unvernunft des Publikums, die von den Lokalinhabern gar zu gern als Entschuldigung für das Engagement ausländischer Musiker benutzt wird, sollte der besseren Einsicht weichen, daß der deutsche Musiker in erster Linie ein Anrecht darauf hat, in seiner Heimat anerkannt zu werden ohne vor den Ausländern zurückgesetzt zu werden. Jede Schärfe in der Abfassung und Handhabung neuer Notverordnungen wäre angebracht, um diejenigen Unternehmer nach skandinavischem

Vorbild mit Steuern zu belaſten, die dem ausländiſchen Muſiker den Vorzug geben. Es beſteht auch nicht die geringſte Notwendigkeit, in deutſchen Cafés nur ausländiſche Muſiker ſpielen zu laſſen und im Berliner Rundfunk tagaus tagein ausländiſche Tanzkapellen vor das Mikrophon zu zitieren, während die einheimiſchen Muſiker hungern können. Man leſe folgenden Notruf in einer Berliner Tageszeitung: „Kunſt ſoll international ſein. Wir deutſchen Muſiker können das aber erſt dann anerkennen, wenn deutſchen Kapellen gute Engagements im Ausland geboten werden. Solange aber nur in Deutſchland die internationale Kunſt ſich breit macht, während der deutſche Künſtler in bitterſter Not iſt, werden die deutſchen Muſiker gegen das Ausländertum in Deutſchland zuſammenſtehen und mit den ſchärfſten Mitteln gegen dieſe ungeſunden Verhältniſſe ankämpfen."

Dem Tanzdirigenten Barnabas von Geczy, gefällt es bei uns ſo gut, daß er Berlin garnicht mehr verlaſſen möchte und ſich in einem weſtlichen Vorort angeſiedelt hat, wo er eine Villenbeſitzung im Wert von ſage und ſchreibe 85 000 Mark erwarb. Während deutſche Muſiker hungern, mäſten ſich ausländiſche Tanzkapellmeiſter auf Koſten des deutſchen Steuerzahlers und nehmen die Kapitalien für ſich in Anſpruch, die zahlloſe, künſtleriſch mindeſtens ebenbürtige Deutſche vor dem Elend gerettet hätten. Und wie unüberſehbar iſt die Welle der ausländiſchen Muſiker-Inflation! Werfen wir einmal ſchnell einen Blick in den Inſeratenteil einer bekannten Varieté-Zeitſchrift „Der Artiſt". Da finden wir neben Anpreiſungen von Holländern, Ruſſen, Zigeunern, Braſilianern, Rumänen, Ungarn ſogar eine Indianerkapelle und „Neger-Schlagzeuger aus Oſtafrika!" Und dieſe alle und noch viel mehr werden auf den geduldigen Deutſchen losgelaſſen! Wie aber verhält ſich das Ausland? England und Amerika haben dem Jazzdirigenten Jack Hilton und ſeinem Orcheſter die Einreiſe verweigert, weil die Arbeitsloſigkeit der einheimiſchen Muſiker zu groß ſei! Und wir können der „Deutſchen Zeitung" nur voll und ganz beiſtimmen, wenn ſie ſchreibt: „Es iſt beſchämend, daß ſich Deutſchland an dieſem Vorgehen der franzöſiſchen und amerikaniſchen Behörden ein Beiſpiel nehmen muß. Deutſchland kann nicht genug ausländiſche Künſtler haben, um ſich von ihnen „neue Kunſt" lehren zu laſſen. Wir erheben Einſpruch im Namen der Hunderttauſende von deutſchen Künſtlern, die auf der Straße liegen." Lieber deutſcher Bürger und Muſikfreund — wann wirſt du endlich die Augen öffnen?!

Derjenige Berufsverband nun, der in jeder Nummer ſeines Vereinsorgans gegen die Ausländerkonkurrenz wettert und ſtärkeren Schutz der arbeitsloſen deutſchen Muſiker verlangt, wagt es, auf der erſten Seite ſeiner „Deutſchen Muſikerzeitung" eine Kritik an der erfolgten Huldigung des antideutſchen Muſikers Paderewski mit folgenden Worten zu beantworten: „Nationalismus in der Kunſt iſt ein Greuel". Man faßt ſich an den Kopf und fragt ſich, wie es möglich iſt, daß Tauſende von deutſchen Muſikern dieſe Verhöhnung nationaler Gefühle ſtillſchweigend hinnehmen ohne ſich Gedanken darüber zu machen, ob eine derartige Geſinnungsloſigkeit wirklich dem Ernſt der Zeit und der Notlage der im internationalen Konkurrenzkampf faſt unterliegenden deutſchen Muſikerſchaft angemeſſen iſt?!

Dr. F. St.

## Die Situation der Muſikinduſtrie.

Lohnende Aufſchlüſſe über die Situation des allgemeinen Muſiklebens bietet eine Betrachtung des Inſtrumentenmarktes, die uns über den heutigen Bedarf an Muſikinſtrumenten zu genüge Aufklärung gibt. Wir wählen zum Vergleich den diesjährigen und den vorjährigen Monat April aus. Die Geſamtausfuhr von Pianinos iſt um die Hälfte zurückgegangen (676 ſtatt 1363), die der Flügel iſt von 182 auf 115 gefallen. Sogar die Mundharmonikas, die verbreitetſten deutſchen Volksinſtrumente, weiſen eine um über 50% geringere Ausfuhrziffer auf. Immerhin wurde im April 1931 noch rund eine Million Mundharmonikas ausgeführt, und die Geſamtherſtellung des Jahres 1930 beläuft ſich auf die erſtaunliche Zahl von 47 Millionen. Der überaus große Bedarf von Mundharmonikas in aller Welt läßt intereſſante Rückſchlüſſe auf die muſikaliſche Einſtellung des Volkes zu. Geſtiegen iſt eigentlich nur die Aus-

fuhr von Saiten und Schlaginstrumenten jeder Art. Selbst die Ausfuhrzahlen der deutschen Schallplatten sind in den beiden Vergleichsmonaten zurückgegangen und betragen nur noch 503 000 anstatt 930 000 im Vorjahre. Genau verdoppelt hat sich dagegen die Einfuhr von Schallplatten, deren Zahl von 42 000 auf 82 000 gestiegen ist.

Aber diese letztgenannte Tatsache kann den Eindruck nicht verwischen, daß diese der „Deutschen Instrumentenbau-Zeitung“ entnommene Statistik ganz offensichtlich ihren Charakter durch die in der ganzen Welt verminderte Kaufkraft des Publikums erhalten hat, die nicht nur der Klavierindustrie, sondern der Gesamtproduktion schwersten Schaden zufügt. Von dieser Erscheinung auf eine grundsätzliche Vernachlässigung und Zurücksetzung des Klaviers im allgemeinen Musikleben schließen zu wollen, wäre verfehlt. Im Gegenteil, gerade in Amerika, das ja dem Deutschen noch immer als ersehnenswertes Vorbild erscheint, hat das Klavier einen Sieg über das Radio davongetragen. Wie der „Deutschen Instrumentenbauzeitung“ aus New York mitgeteilt wird, hat der Verkaufsleiter einer Klavierfirma in den Südstaaten interessante Beobachtungen gemacht. Er stellte nämlich fest, daß sich die Kauflust zugunsten des Klaviers beträchtlich verschoben habe. „In Dutzenden von Fällen traf ich Händler, die Radio-Apparate bei dem Kauf von Klavieren in Zahlung nehmen mußten.“ Wenn man als Ursache dieser Erscheinung auch vielleicht die künstlerische Leistungsverminderung des amerikanischen Radios mit in Betracht zu ziehen hat, so erweckt die Beobachtung des amerikanischen Handelsmannes doch einige Hoffnungen auf steigende Nachfrage nach Klavieren. In einer Notzeit, wie wir sie jetzt durchmachen, ist die Lösung des Verkaufsproblems einzig und allein wirtschaftlicher Natur. Alles hängt geradezu von der Verbilligung der Klavierinstrumente ab, und der geradezu ungeheuerliche Verbrauch von Mundharmonikas in aller Welt ist ein Beweis dafür, daß ein der Kaufkraft des Volkes angemessenes Instrument die berechtigsten Aussichten auf weitgehendste Popularität hat. F. St.

## Randglossen zum Musikleben.

Von F. Stege.

Wieviel Yazzschlaginstrumente gibt es? Diese Frage beantwortet in wahrhaft erschöpfender Weise einer jener Instrumentenkataloge, die in unübersehbarer Zahl an Musikinteressenten versandt werden. Wir schlagen das Heftchen auf und lesen da folgendes Verzeichnis: Glockenspiel, Xylophon, Yazzbandtrommel, Fell-Tomtom, Charlestonbecken, Pauke, Triangel, Kastagnetten, Tambourin, türkisches Becken, chinesisches Tamtam (wobei man beileibe nicht etwa das Tamtam für ein Tomtom halten darf), japanisches Gong, Wirbeltrommel, Konzerttrommel, indische Holztrommel, Autohupe (sogar mit Gummiball), Ratsche, 1 Satz Kuhglocken, Tyroler Glocke, Wind- oder Regenmaschine, Kuckuckspfeife, Nachtigallpfeife, Lerchengesangpfeife, Kindertrompete, Papagenopfeife, Schmiede im Walde (auf Wunsch „gedämpft“), Schnarre (vierfach), Klingende Sporen, Handrassel, Doppel-Flex-A-Tone, Yazzfächer (aus Stahl — ausgerechnet), Wachtelpfeife, Hahnenschrei und Vogelquietscher (ist der Zoo nun vollständig?), Ziehpfeife, Singschalmeie, Yazzbandflöte, Lotos-Yazzflöte, Peitsche, Waldteufel, Kindergeschrei (auch ein Musikinstrument) Knallbüchsen, Nasenflöten (der ganze Urwald wird lebendig), dazu nochmals sämtliche Tierstimmen wie Katze, Hund, Schwein, Pferd, Ziege (na also!), Singende Säge, Torpedopfeife (besonders vernickelt zu empfehlen), Klangplatte (als Glockenton, neu! neu! neu!), Eisenbahn-Imitation mit Drahtwischer (womit dem geduldigen Publikum eins ausgewischt wird), Pferdegetrappel, Sandblock. Also mehr als ein halbes Hundert von Lärm- und Geräuschinstrumenten. Armes Publikum!

* * *

Bekannte Musiker äußern sich zum Rundfunk. Noch immer hat der Rundfunk nicht diejenige technische Vollkommenheit erreicht, die ihn zu einer originalgetreuen Übertragung von Musikstücken befähigt. Abgesehen von der Verzerrung einzelner Orchesterfarben haben namentlich Sopranstimmen unter dem Fehlen der Obertöne derart zu leiden,

daß selbst die besten Sängerinnen eine scharfe und unerträgliche Höhe erhalten. Diese Eindrücke werden von bedeutenden Musikern unserer Zeit bestätigt. Im Berliner „Funk" äußert sich E. N. Frh. v. Reznicek, daß die übertragene Musik nicht als ganz vollwertig zu bezeichnen sei. Größte Sorgfalt muß bei der Auswahl von Singstimmen walten. Die Hauptsache beim Rundfunk sei seine Wirkung auf die Masse, seine Kulturarbeit. Aber dem Konzertleben tue der Rundfunk keinen Abbruch. Auch die Mithilfe des Auges sei ein Umstand, auf den nicht verzichtet werden könne. Im Gegensatz hierzu hält Prof. Franz Schreker, der Berliner Hochschuldirektor, den optischen Eindruck für nebensächlich. Und in Bezug auf den Orchesterdirigenten: „Das Zusehen ist doch eine Varieté-Belustigung!" Deshalb sollte man den Dirigenten auch außerhalb des Rundfunks stets verdecken (!). Im übrigen unterstreicht er vor allem die soziale Bedeutung des Rundfunks. Prof. Paul Juon kann sich nicht an die klanglichen Entstellungen der Übertragung gewöhnen. Bläser werden zwar idealisiert, aber Violinen klingen trompetenhaft, das Klavier blechern, die Bässe sind resonanzlos. Musik wird durch die Quantität der Übertragungen leicht degradiert, aber im übrigen erblickt er im Rundfunk mehr positive als negative Seiten. Der russische Komponist Serge Prokofieff klagt vor allem über die Schwierigkeiten der geeigneten Aufstellung vor dem Mikrophon. Und Bela Bartok hält ein plastisches Hören beim Zusammenwirken verschiedener Instrumentalgattungen nicht für möglich, weil der Klang nicht konzentriert genug sei. „Es ist wie bei allen Surrogaten — man zieht das Original vor. Aber der Rundfunk ist schon ein gewisser Ersatz, und die Millionen hören nicht anders Musik" (?).

## Buntes Allerlei.

Auch die Münchner Generalintendanz gegen claquemäßige Beifallsbezeigungen. Die Generaldirektion der Bayerischen Staatstheater erläßt folgende öffentliche Warnung: „So erfreulich und in seiner anspornenden Wirkung bedeutsam der Beifall des Publikums für den Künstler ist, so bestimmt muß jede Claque oder claqueähnliche Erscheinung abgelehnt werden. Mit steigendem Befremden wurde in letzter Zeit bei verschiedenen Aufführungen der Staatsoper festgestellt, daß ein jeweils kleiner, aber aufdringlich lauter „Freundeskreis" den Namen einzelner Künstler in einer für die übrigen Mitwirkenden verletzenden und mit der Würde des Hauses unvereinbaren Weise in den allgemeinen, durch Händeklatschen geäußerten Beifall hineinschreit. Falls dieser den Unwillen des Großteils der Theaterbesucher mit Recht erregende Unfug nicht eingestellt wird, sieht sich die Generaldirektion der Bayerischen Staatstheater zu ihrem lebhaften Bedauern gezwungen, künftighin jedes Hervortreten der Künstler vor den Vorhang zu verbieten."

## Scherzando.

Das große Musikaliengeschäft an der Ecke der Hauptstraße hat alles an Lager, was der Musikfreund braucht. Noten, Schallplatten, Radioapparate. Kommt da eines Tages ein aufgeregter Kunde in den Laden. „Haben Sie auch etwas für Rundfunk?" — „Aber gewiß, mein Herr. Alles, was Sie brauchen. Was soll's denn sein?" — „Eine Axt."

Der Mann besaß sicherlich nur einen Ortsempfänger für Berlin.

* * *

Frau Müller verpflichtet für eine Abendgesellschaft eine Kammermusikvereinigung und zahlt für die halbe Stunde ein Honorar von 250 Mark. Eine halbe Stunde? Das reicht gerade für ein viersätziges Konzertstück. Das Allegro ist vorüber — Frau Müller ist begeistert. Das Adagio beginnt. Molto adagio — largo — der Violinprofessor spielt langsamer und immer langsamer. Immer unruhiger wird Frau Müller. Endlich zischt sie wütend: „Aber Herr Professor! Wie können Sie nur so langsam spielen! Glauben Sie vielleicht, daß Ihnen die halbe Stunde, die ich so teuer bezahlen muß, nicht schnell genug vergeht?"

# Musikberichte und kleinere Mitteilungen.

## STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

*Bühnenwerke:*

Wachujanin: „Kapalo" (Oper) und B. Femilielis: „Carmagnola" (Ballett). (Odessa.)
Egon Wellesz: „Die Bacchantinnen". (Staatsoper Wien.)
Purcell: „Die Feenkönigin" nach Shakespeare (Essen).

*Konzertwerke:*

Hector Berlioz: „Orpheus' Tod", Kantate für Orchester, Chor, Tenorsolo (Straßburg, unter Fritz Münch).
Bruno Stürmer: „Feierliche Musik" für Orchester (Dortmund).
Wolfgang Fortner: „Grenzen der Menschheit", Kantate (Heidelberg).
Max Fiedler: „Serenade" f. Orchester (Essen).
Georg Binkau: Rhapsodie für großes Orchester (Wiesbaden).
Stephan Posadowski: Erste Sinfonie op. 21 (Posen).
Fritz Reuter: Konzert für Violoncello und Orchester (Wiesbaden).
Stephan Frenkel: Kleine Suite für Violine und Streichorchester (Pyrmont).
Eduard Sucerna: „Sinfonietta" (Bozen).
Paul Hindemith: Konzert für Trautonium (elektrisches Instrument) — (München).
E.-G. Münch: Orchestrale Neufassung von Bachs „Kunst der Fuge" (Straßburg).

## BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

*Bühnenwerke:*

Wolf-Ferrari: „Die schalkhafte Witwe" (Berlin, Dresden und Köln, Oktober 1931).
Walter Braunfels: „Prinzessin Brambilla", Neufassung (Hannover).
Alfred Irmler: „Claudine von Villa Bella" nach Goethe (Weimar).

*Konzertwerke:*

F. Max Anton: „Ekkehard", ein Mysterium für Chor und Orchester (Trier, November 31.).

### Pariser Ur- bzw. Erstaufführungen im 2. Vierteljahr 1931.

Fritz Büchtger: Cellosonate
Zollner: Trompetensonate.
R. Van Leyden: Violinsolo-Sonate.
Karl Marx — Westermann: Liederurauff.
Hindemith: Bläser—Klavierkonzert.
B. Martinu: Sérénade (Nachtmusik) für Orch. Urauff.
Tibor Harsanyi: Aria, Cadence, Rondo für Violoncell (1930).
Dandelot: Suitentrio. Urauff.
F. Breilh: Klaviersonate. Urauff.
Pierre Bretagne: Les voeux sacrets. Urauff.
Journeau: Cello-Klavier-Sonate. Urauff.
Georges Migot: Konzert für Flöte, Cello u. Harfe. Urauff.
G. Albrecht: Violinsonate Es-dur und Klaviertrio c-moll.
Blair Fairchild: Romanesque f. Klavier.
Louis Auber: Images f. Klavier.
Hindemith: 4 Stücke f. Klavier.
Lolli: Menuet varié für Cello.
C. Beck: Konzert f. ein Streichquartett mit Orch.
Yamada: 2 jap. Stücke für Cello.
Lopatnikoff: Kontraste für Klavier.
Jean Francaix: 4 Stücke für 2 Klaviere.
Pigeut: Lied „Paris". Urauff.
Florent Schmitt: Salambo, 3. Suite.
Spelman: Pervigilium veneris (Chorwerk in 8 Teilen — Dichtung eines Autors des IV. Jahrhunderts). Urauff.
S. Plé: Streichquartett. Urauff.
J. Cartan: Sonatine f. Flöte und Klarinette.
R. de Castera: Sicilienne für Cello.
G. de Lioncourt: Lied für Cello. Urauff.
Paul Pierné: Scherzo für Cello. Urauff.
Guy Ropartz: Sonatine G-dur für Flöte und Klavier. Urauff.
M. Canal: Amours tristes. Liederurauff.
Jeanneret: Violinpoëme. Urauff.
Sauveplane: Trio vocal. Urauff.
Ibert: „Familière"-Lied. Urauff.
Migot: „Les agrestides" für Orchester.
Filtz: Symphonie G-dur.
Schütz: Sinfonia sacra.
Jean Cartan: 2 Sonnets (Lieder).
A. Roussel: Trio für Flöte, Bratsche und Cello op. 40. Urauff.
Erwin Schulhoff: Jazz-Suite.
Gortschakoff: „Briefe" für Klavier.
Chaumet: 2 Madrigale. Urauff.
Gaillard: Etüden, Bagatellen, trois Guitares, Suite anglaise für Klavier.
Fr. d'Erlanger: Cello-Ballade. Urauff.
H. Büsser: Concertino für Orchester.
Castelnuovo-Tedesco: „Die Lerche" für Violine.
Abbé Fauchard: Orgel-Symphonie.
Rodrigo: Drei Lieder. Urauff.

Duruflé: Prélude u. Choral für Orgel.
Max d'Ollone: Scherzo für 3 Celli.
Singer: Marsch aus der Oper „Pazik".
Singer: „Karneval in Nizza" 1928. Urauff.
Ernst Lévy: Scherzo für Klavier. Urauff.
A. Meaux: Suite Forézienne für Chor.
Liadon: Apocalypse für Orchester.
Scriabine: Klavier-Konzert fis-moll.
Arthur Honegger: Symphonie (Urauff.) u. „Cris du monde" für Chor.
Ponce: Suite im alten Stil. Urauff.
Arambarri: 2 Stücke für Streichquartett.
Pipkoff: Klaviertrio. Urauff.
Shelling: „Victory ball" für Orchester.
Bozza: „Chant grégorien" (Violine).
Roldan: „La Rebambaramba" f. Orch. Urauff.
Baby-Dancing: „Rythmes". Urauff.
Hansen: Nordische Symphonie.
Virgil Thomson: Streichquartett.

A. v. R.

# MUSIKFESTE UND TAGUNGEN.

## DIE DRITTE NÜRNBERGER SÄNGERWOCHE.

Von Dr. Fritz Jahn, Nürnberg.

Zum dritten Male sind aus fast allen deutschen Gauen die Sänger — nahezu 4000 an der Zahl — in Nürnbergs grauen Mauern eingekehrt, um sich im Dienst des allumfassenden deutschen Liedes um neue Werke der Männerchorliteratur zu scharen. Erfreulicher Weise darf diesmal festgestellt werden, daß das Ergebnis der 3. Sängerwoche viel Positives gebracht hat. Vor allem scheint für den Männergesangverein die Zeit des Laborierens und Experimentierens vorüber zu sein. Hypermoderne Strömungen, wie sie einmal auch das Lied zu durchdringen drohten, sind dank der gesunden Einstellung unserer Sänger vorbei. Klarheit überall, wenn auch teilweise auf Kosten des mit Recht verpönten Stiles des 19. Jahrhunderts. Die sechs Konzerte brachten manche Anregung und das war ja eigentlich der Hauptzweck dieser Einrichtung, daß sie zeigen sollte, wo wir heute auf dem Gebiete des Männerchors stehen, was von altem Liedgut noch brauchbar ist und inwieweit ein gesunder Fortschritt auch dem Männerchor neues Leben zuführen kann. Noch eine weitere erfreuliche Tatsache hat sich gerade bei der dritten Sängerwoche gezeigt. In den einzelnen Chorvereinen pulsiert teilweise ein frisches und gesundes Leben. Junge Kräfte füllen die Reihen und die Jugend, die heute so sehr durch Sport und Technik allem Idealismus entfremdet wird, schart sich gerne um das Banner der Musik. Wenn man sieht, mit welcher Begeisterung, mit welchem hingebenden Idealismus gesungen wird, dann braucht es einem wahrlich nicht um die deutsche Musik und die deutsche Kultur schlechthin bange zu sein. Reibungslos wickelte sich dank einer ausgezeichneten Organisation das Programm ab. Die Betonung der Volkstümlichkeit kam in einer stattlichen Zahl von Volksliedbearbeitungen zum Ausdruck. Der immer noch vielfach ungehobene Schatz der alten Chormusik vornehmlich des 16. Jahrhunderts findet eifrige Forscher, die mit mehr oder weniger Geschick das alte Liedgut wieder lebendig zu machen bemüht sind. Solche Bearbeitungen müssen naturgemäß mit dem nötigen Feingefühl und Einfühlungsvermögen geschehen. Arnold Mendelssohn hat sich an einigen Volksweisen des 16. Jahrhunderts erprobt und sie klangschön gestaltet. Die vornehme, teilweise archaisierende Schreibweise von Kurt Thomas ist für derlei Aufgaben besonders prädestiniert. Auch Ernst Křenek gibt in einer dreistimmigen Bearbeitung eine Umdichtung eines alten Volksliedes und setzt dazu Flöte und Laute, wobei man auf das Blasinstrument zugunsten der dadurch etwas ins Hintertreffen geratenen Laute gerne verzichtet hätte. Nicht mit gleichem Glück hat Leo Blech Erneuerungen versucht. Er verfällt dabei zu sehr in den Stil der Liedertafel. Auch ist es nicht damit getan, bei solchen Bearbeitungen einfach ein paar Instrumente hinzuzufügen, wie das Joseph Dantonello erprobt hat. Ein bretonisches Volkslied hat Hermann Durra dreistimmig gesetzt; bei ihm fühlt man die Hinzuziehung von Oboen und Fagotten als berechtigt, zumal er versteht, diese Instrumente dem Gesamtcharakter der Komposition geschmackvoll einzuordnen. Weniger Glück hatten in dieser Hinsicht Paul Graener und Hans Wagner-Schönkirch, dessen Kuruzzenkrieg zu sehr äußere Effekte betont, so geschickt an sich die Partitur entworfen ist. Die volkstümlichen Liedchen eines Hans von Vignau, Leonhard Lechner oder Jacob Regnart bleiben an Altem haften.

Immer noch gibt unter der Chorliteratur der Zeitgenossen Erwin Lendvai den Ton an. Aus den Bedürfnissen und Nöten des Chorgesangs geschaffen, stellen diese Gesänge ein wertvolles Gut dar. Mit sicherem Instinkt für die Möglichkeiten des Männerchors entworfen, klar und einfach in der Linienführung, geschmackvoll in der Harmonik bilden sie bereits heute dankbare Aufgaben unserer Vereine, namentlich auch der kleineren in der Provinz. Armin Knab sucht die gleichen Ziele. Seine kraftstrotzenden Bauernlieder, voll kernigen

und gesunden Humors fanden darum ebenfalls viel Beifall. Weniger Glück hat der verheißungsvolle Komponist Arthur Piechler bei zwei Chören bewiesen; auch von Theodor Huber-Anderach gibt es bessere Kompositionen als die auf der Sängerwoche gehörten. Wenn man nicht den rechten Text findet, kann mitunter auch die beste Komposition Schiffbruch leiden. Das mußte Fritz Reuter erfahren, der ein Gedicht von Morgenstern vertonte und damit in artistische Spielerei verfallen mußte. Walter Rein, Paul Müller-Zürich und Bruno Stürmer stellten ein paar nette Werkchen zur Diskussion und fanden dank der darin enthaltenen Volkstümlichkeit viel Anklang. Durchaus persönlich wirken die Arbeiten von Otto Siegl und Wilhelm Rettich. Ludwig Weber und Hans Lang verstehen es, betonte Volkstümlichkeit mit gesundem Fortschritt zu verbinden. Auch Rudolf Eisenmann darf mit seiner „Mühle" hier anerkennend genannt sein, weil sein Chor insbesondere kleineren Vereinen dankbare Aufgaben stellt.

Wenn ein Rudolf Buck mit seinen ganz auf bewährten Bahnen wandelnden Chören immer wieder Erfolg hat, so beweist dieser Umstand die Unwiderstehlichkeit dieser gediegenen Satzkunst, die zwar im Rahmen neuer Werke wenig bietet, aber immerhin dankbare Aufführungsmöglichkeiten gibt. Und schlecht sind diese Kompositionen wahrlich nicht gemacht. Auch Hans Heinrichs durfte mit zwei Chören, die infolge ihres vaterländischen Einschlags besondere Begeisterung auslösten, zufrieden sein. Waren viele Werke nicht immer für kleinere Vereine berechnet, so gab es eine Reihe von Werken, die von vorneherein nur für reifere Vereinigungen bestimmt sind. Dazu gehört vor allem die preisgekrönte Messe von Herm. Wunsch. Der Erfolg, den das Werk bereits im Winter anläßlich seiner Nürnberger Erstaufführung durch den Lehrergesangverein erlebte, ist ihm auch vor dem Gremium der Nürnberger Sängerwoche treu geblieben. Nicht minder wurde der 126. Psalm von Paul Frankenburger beachtet. Die achtstimmige Komposition ist gehaltvoll und mit allen Mitteln des Chorgesangs durchgeführt, soweit, daß beinahe instrumentale Effekte entstehen, die dem Tonsetzer eine reiche Schattierungsmöglichkeit geben. Die gediegene Satzkunst und Beherrschung alles Technischen und Formalen eignet auch dem jungen Münchner Tonsetzer Karl Höller. Seine Motette ist ein gereiftes Werk eines 24Jährigen, der noch viel Gutes verspricht; freilich setzen diese Kompositionen auch eine entsprechende Hörerschicht voraus. Auch Hans Gebhard wendet sich an vorgebildete Hörer. Die drei Sprüche „Vom Leben" in ihrer schwermütigen Resignation, in der ernsten Auffassung bleiben Gesangvereinen kleineren Formats verschlossen. Erst recht gilt das von Max Gebhard, dem Nürnberger Tonsetzer, der über eine erstaunlich schwierige Schreibweise verfügt und zu den symbolischen Texten seiner Vorlage nicht immer die rechten Ausdrucksmittel findet. Beachtlich bleibt trotzdem sein Können. Aber der Männerchor verlangt keine derartigen Probleme. Ihm genügen Vertonungen wie Karl Gerstbergers Schelmenlieder, die in sicherer Faktur gutes Material bieten oder wenn schon größere Aufgaben bewältigt werden können, etwa Sätze von der Güte Fritz Zschiegners, dessen Requiem nur den Nachteil zu großer Länge hat. Heinz Schuberts „Persische Motette" und Hans Gals ernste Gesänge oder Albert Moeschingers etwas problematisches „Posthorn" sind bei aller Schönheit und Sicherheit der musikalischen Konzeption doch für die große Masse der Hörer kaum geeignet. Die instrumentale Suite für Männerchor verwendet zu haben, darf sich Richard Wickenhauser rühmen. Er erzielte infolge der geschickten Behandlung des Streichorchesters, der teilweise sehr netten Einfälle und klingenden Partitur einen wirkungsvollen Abschluß der Sängerwoche.

Zwei Vorträge führten in die praktische Arbeit des Chorleiters ein. Besondere Beachtung fand dabei die Vorführung der Liedertafel Plattling unter der Leitung des Chormeisters Josef Laumer. Sie zeigte, wie dort in einer Chorprobe gearbeitet wird. Das Ergebnis ist gut. Die bewußte Hinzielung auf gelockerte Tongebung und leichten Ansatz macht sich in einem subtilen Klangcharakter der Chorstimmen bemerkbar. Ein feines Piano und ein gerundeter Chorklang sind die Früchte dieser zielbewußten und aus den innersten Erkenntnissen der Chorgesangspädagogik schöpfenden Probenarbeit. Weniger erfolgreich ist vorläufig die Chorlaienschule für neue Musik von Hugo Herrmann und Gustav März. So sehr die Bestrebungen dieser Richtung anzuerkennen sind, so schwer dürfte es für Laien sein, auf diesem Wege an die neue Musik heranzukommen. Erst längere Praxis kann die Richtigkeit dieser Methode vielleicht erweisen.

Den gemütlichen Ausklang fand die Sängerwoche auch heuer wieder in dem herrlichen Rathaussaal, den die gastfreie Stadtverwaltung Nürnberg zur Verfügung gestellt hatte. Ihr ist neben dem „Deutschen Sängerbund" auch das Zustandekommen der dritten Sängerwoche in der Hauptsache zu danken. Mit Freude entnahm man aus den verschiedenen Reden von prominenter Seite den Wunsch, auch weiterhin die Sängerwochen nicht nur abzuhalten, sondern immer mehr auszubauen, um sie zu einer Angelegenheit des ganzen Volkes zu machen.

## ZEHNTES MOZARTFEST IN WÜRZBURG

20.—25. Juni 1931.

Von Bert Friedel, Würzburg.

Frei von allem Festspielgetriebe, fern jedem Starwesen — oder besser -Unwesen — feiert man nun jedes Jahr im Juni in Würzburg, der „festlichen Stadt" Mozart und seine Zeitgenossen. Es möchte jetzt erscheinen, als ob die Verwandtschaft zwischen Mozart und Würzburg („eine schöne und prächtige Stadt" nannte er sie selbst) etwas selbstverständliches sei. Es war aber das Genie eines Herm. Zilcher nötig, um bei dem vor elf Jahren auf Anregung des Kunsthistorikers Fritz Knapp erfolgten ersten Versuch, im Kaisersaal der Residenz Konzerte zu veranstalten, die ungeheuere Steigerung zu erfüllen, die in der Farben- und Formenwelt des Kaisersaales gerade die Kunst Mozarts erfährt. Für seine Musik ist der Kaisersaal in seiner Verbindung von Grazie und barocker Erfülltheit mehr als festlicher Rahmen, Mozarts Musik, die Architektur und Malerei des fürstlichen Raumes bilden hier eine höhere Einheit. In nunmehr zehnjähriger, hingebender Tätigkeit verwirklichte Zilcher diese Erkenntnis, entdeckte dann auch noch den Hofgarten für seine — oft nachgeahmten, aber unerreichten — Nachtmusiken, und führte seine Mozartfeste zu der jetzigen, immer mehr anerkannten Bedeutung. Grund genug, das diesjährige 10. Mozartfest eingehender zu würdigen.

Der Wille des Wettergottes war es, daß diesmal ein Orchesterkonzert das Fest eröffnete. Haydn's, eine Fülle von Geist und Witz enthaltende, Es-dur-Sinfonie (Ges. A. Nr. 99) und Mozarts C-dur-Sinfonie (K. V. Nr. 338) mit ihrer bisweilen ins Heroische gerichteten Haltung bildeten die Ecknummern des I. Konzertes. Ein Paradestück seltenster Art war die Arie „Per questa bella mano" für Baß mit Orchester und obligatem Kontrabaß von Mozart (K. V. Nr. 612). Neben dem voluminösen Baß Kurt Wichmanns (Halle) konnte dabei Carl Witter, der neu an das Staatskonservatorium berufene Meister auf dem Kontrabaß brillieren. Unvergeßlicher Höhepunkt war aber Mozarts A-dur-Violinkonzert mit Alma Moodie als Solistin. Über allem Technischen stehend war ihr Spiel der Gesang einer grenzenlos sich hingebenden Seele. Tief versenkte sie sich in die Mysterien des Adagios.. Anstelle einer wegen Erkrankung Jos. Witts ausgefallenen Tenor-Arie, hörte man von Alma Moodie noch Bachs 1. Solosonate g-moll. Hier konnte die große Künstlerin Allerletztes spenden, denn die Strenge der Bach'schen Welt scheint mir Moodie noch wesensgemäßer als die Beschwingtheit der Mozart'schen Klangwelt. Auch nach dieser grandiosen Leistung wurde Moodie über die Maßen gefeiert, ebenso Zilcher, der auch als Dirigent ein klassischer Mozartinterpret von innerster Lebendigkeit und Gehaltenheit ist. Das Orchester des Staatskonservatoriums begleitete die Solistin klangschön und hatte auch sonst bedeutende Momente, besonders was die Bläser in der Haydn-Sinfonie betrifft.

Das II. Konzert war der Kammermusik gewidmet. Das immer stilvoll gestaltende Schiering-Streichquartett vermittelte mit A. Renner als 2. Bratschisten Mozarts Quintett in C-dur (K. V. 515), das einen Höhepunkt im kammermusikalischen Schaffen Mozarts bedeutet, und mit Mitgliedern des Würzburger Bläserquintetts Beethovens in der Jugendzeit entstandenes geniales Sextett op. 20 mit seinen reizvollen Gegenüberstellungen von Streichern und Bläsern. Ganz besonderen Beifall verdiente sich dabei Steinkamp mit dem biegsamen *p* seiner Klarinettenkantilenen. Sechs köstliche Genrebilder von Couperin und Rameau ließ Johannes Hobohm auf dem Cembalo meisterlich in ihrem glitzernden und rauschenden Klange erstehen, worauf sich Zilcher und Moodie in der Sonate für Klavier und Violine in B-dur von Mozart (K. V. Nr. 454) zu einem Musizieren differenziertester Dynamik und Hingegebenheit des Vortrages vereinigten. Endlich gab der belgische Barockmeister Loeillet mit der vollblütigen Melodik seiner Trio-Sonate in h-moll dem Zilcher-Trio Gelegenheit zur Entfaltung seines farbigen, temperamentvollen Spiels.

Das III. Konzert brachte ausschließlich Orchesterwerke von Mozart. In der einleitend — leider teilweise etwas grob — gespielten „Serenata notturna", einem Meisterstück Mozart'schen Humors, sind in launiger Weise Solostreichquartett und voller Streicherchor einem Posaunenchor gegenübergestellt. Mit dem Recitativ und Arie „Popoli di Tessagglia" für Sopran und Orchester (K. V. Nr. 316) ersang sich Ria Ginster (Frankfurt a. M.) begeisterte Zustimmung. Die Klage des Recitativs gestaltete sie mit großer Eindringlichkeit, die virtuosen Koloraturen der Arie brachte sie beruhigend sicher, wenngleich nicht alles leicht genug geriet, manches sogar besonders im *f* scharf klang. Mit liebenswürdiger Noblesse sang Ginster ferner mit Joseph Witt-Köln und Kurt Wichmann-Halle das Terzett „Mandina amabile" für Sopran, Tenor, Baß mit Orchester (K. V. Nr. 480), eine Einlage Mozarts für die komische Oper „La vitanella rapita" von Bianchi. Den geistigen Schwerpunkt des Abends bildete Mozarts herrliches letztes Klavierkonzert in B-dur (K. V. Nr. 595) mit Hermann Zilcher als Solist, der zugleich vom Klavier aus das Orchester leitete. Zilchers Mozartspiel ist etwas völlig Einmaliges; man weiß nicht, was man mehr bewundern soll: die Grazie, mit der er das Figurenwerk in silberner Filigranarbeit ziseliert,

den poetischen Duft seines Anschlags, oder die schwebende Gelöstheit des Gefühls. Prachtvoll die Großzügigkeit seines Temperamentes, mit der sich ihm der Sinn für natürliches Fortschreiten verbindet. Bei Zilchers Mozartspiel empfindet man erst, wie sehr hinter Mozarts göttlicher Heiterkeit das Lächeln des Schmerzes sich birgt. Von Geist und Gefühl erfüllt sind bei aller technischen Bravour die Cadenzen, die Zilcher zum 1. und 3. Satz schrieb. Kompositorisch am wertvollsten die große Cadenz zum 3. Satz, die in dreistimmigem Fugensatz beginnend in entzückender Weise das thematisch und zeitlich mit dem Hauptthema dieses Satzes verwandte Lied Mozarts „Komm, lieber Mai" verwendet. Der nach dem Klavierkonzert enthusiastisch losbrechende Beifall wurde unterbrochen durch die Ansprache eines Vertreters der Internationalen Stiftung Mozarteum in Salzburg, der nach Verlesung des höchst ehrenvollen Verleihungsschreibens Hermann Zilcher in Anerkennung seiner großen Verdienste um die Mozartarbeit die silberne Mozartmedaille unter ungeheuerem Jubel überreichte. Ein Verweilen auf dem mit dem Klavierkonzert erreichten Höhepunkt war möglich mit der darauf folgenden leidenschaftlich-großen Sinfonie in g-moll (K. V. Nr. 550), bei der Zilchers feurige, am Schlusse ins Dämonisch-Entfesselte sich steigernde Direktion die großen Linien ohne Vernachlässigung der Nachzeichnung der Einzelheiten herausarbeitete. Das Orchester, das schon bei dem Klavierkonzert eine bewundernswerte Haltung gezeigt hatte, musizierte mit wahrer Inbrunst, im Andante mit prachtvollem Streicherklang.

Am nächsten Tag konnte die zur Eröffnung angesetzte Nachtmusik im Hofgarten stattfinden, die in ihrer einzigartigen Verbindung von Natur und Kunst wieder eine starke Anziehungskraft ausübte, trotzdem noch graue Wolken mit neuen Gewitterschauern drohten. Der ganze Park erfüllte sich mit Musik: von einer entfernt und erhöht gelegenen Stelle aus erklang die entzückend naive, liebenswürdige Cassation in G-dur des 13jährigen Mozart, vom Prachtbalkon des Schlosses hörte man in traumhaft-weichem Bläserton das Rondino Es-dur, ein Jugendwerk Beethovens. Tiefe Wirkung ging auch von Zilchers „Nachtmusik" op. 64 für Männerchor (im Hintergrunde des Parkes), Sopransolo und Orchester (auf dem Balkon) aus, ein ungemein durchsichtig instrumentiertes Werk mit heiter bewegten und schwärmerischen Stimmungen, die in eine Huldigung an die Nacht münden. Margret Zilcher-Kiesekamps triumphale Sopranstimme schwebte dabei wieder über dem Ganzen. Sehr ansprechend vermittelten dann die jugendlichen Stimmen von M. Brodersen, T. Briem und G. Walberer drei innige Mozartsche Canzonetten. Als feierlicher Abschluß stiegen drei Mozartsche gemischte Chöre mit Orchesterbegleitung (Leitung: E. Eichler) von einem der Parkwälle zum Himmel: „Schon weichet die Sonne", das „Bundeslied" (in einem Satz von Zilcher) und das tiefreligiöse „Ave verum". In der 2. Nachtmusik am 28. Juni sang Ria Ginster — statt der Canzonetten in der 1. Nachtmusik — sehr stimmungsvoll die Arie des Cherubin und die Rosenarie aus „Figaro".

Das IV. Konzert brachte die mit Spannung erwartete Aufführung von Mozarts opera seria „Idomeneo" in der Konzerteinrichtung von Willy Meckbach. Ganz kurze Zeit erst ist es her, daß man die unerhörten Schönheiten der „Idomeneo"-Musik entdeckt hat und die verschiedensten Versuche macht, das geniale Werk zu retten. Alle Bearbeiter gehen von der Grundvoraussetzung aus, daß die opera seria etwas unserem Zeitgeschmack fremdes ist und daß das „Idomeneo"-Libretto, an dem Mozart selbst viel auszusetzen hatte, mit seiner unklaren Handlung und seinen Banalitäten für uns untragbar ist. Meckbach, der nur Musikhistoriker und nicht Komponist ist, war daher der Weg zu Kürzungen und Streichungen und zu einem die langen Secco-Recitative ersetzenden, die ganze Handlung straffenden, verbindenden Sprechtext gewiesen. Der Weg Meckbachs erwies sich als der richtige. Die szenische Darstellung ist leicht zu verschmerzen, die musikalischen Schönheiten — und auf die kommt es doch allein an! — treten umso stärker hervor. — Die Solistenbesetzung war eine im Ganzen ausgezeichnete: der Kölner Tenor Joseph Witt sang musikalisch wirkungsvoll die Partie des Idomeneo, Ernst Rundler als Idamantes war ansprechend in der gefühlsmäßigen Ausdeutung, seine nasal und etwas gepreßt klingende Tenorstimme selbst konnte weniger befriedigen, die Ilia sang Ria Ginster mit hoher Musikalität, über die lyrischen Partien die ganze Süßigkeit ihres *p* ausgießend, Margret Zilcher-Kiesekamp als Elektra war leider in der vollen Entfaltung ihrer eminenten Stimmmittel infolge einer Erkältung verhindert, dennoch formte sie ihre Partie in dramatisch-geballter Gespanntheit, Kurt Wichmann lieh seine mächtige Baßstimme mit starkem Temperament der Rolle des Oberpriesters und des Meeresgottes. Der ausgezeichnete Vermittler der verbindenden Sprechtexte war der Bearbeiter Meckbach selbst. Besonders ergreifend durch seine schicksalsschwere Stimmung war das Quartett des III. Aktes; die durch Zilchers energiegeladene Direktion mitgerissenen Chöre klangen frisch und lebendig deklamiert. Die Chöre sind ja auch mit das Wichtigste und Schönste der „Idomeneo"-Musik. Wie

monumental ist etwa der Chor der Schiffbrüchigen, wo Mozart sogar Dissonanzen verwendet, wie unvergeßlich der Chor „Klar ist der Tag...", einer der schönsten Chöre überhaupt. Das Orchester war seiner vielfältigen Aufgabe zwar voll gewachsen, da und dort hätte aber doch manches noch einer subtileren Durcharbeitung bedurft. Zilcher und seine Helfer, der Bearbeiter Meckbach an deren Spitze, wurden am Schlusse der Aufführung dankbarst gefeiert.

Tags darauf hörte man in einem V. (volkstümlichen) Konzert neben bereits gespielten Orchesterwerken, unter denen sich die Baß-Arie und das Klavierkonzert befanden, Ria Ginster außer mit einer Arie aus „Idomeneo" mit der stimmlich und vortragstechnisch fesselnd gesungenen Arie „Martern aller Arten" aus der „Entführung aus dem Serail". Als Abschluß erklang darauf nochmals Beethovens Septett in unbeschwerter Musizierfreudigkeit. In dem Rausche der Tiepolofarben, dem Glitzern des Goldglanzes der im Raum versprühenden Rokoko-Ornamentik verwehten die letzten Klänge im Kaisersaal. — Die letzten Kerzenlichter auf den hohen Kronleuchtern verblaßten — das 10. Mozartfest war verklungen.

Der Besuch des Mozartfestes war erfreulicherweise durchaus ein sehr guter. Unter den vielen auswärtigen Gästen bemerkte man u. a. den bayerischen Staatsminister Gürtner, den Musikreferenten im preußischen Kultusministerium Prof. Leo Kestenberg und Elly Ney. Möge jeder Besucher des Mozartfestes die Erkenntnis mit sich genommen haben, daß die Erhaltung solcher Musikfeste eine kulturelle Verpflichtung und Notwendigkeit ist, wenn anders in dieser Zeit der Not nicht auch die deutsche Seele zugrunde gehen soll.

## SUDETENDEUTSCHE SÄNGERFESTE.

(Zweites Arbeiter-Sängerfest in Bodenbach, 27. bis 29. Juni. — Zweites sudetendeutsches Sängerfest in Eger, 4. bis 6. Juli.)

Daß die Sudetendeutschen ein sangliebendes Volk sind, bewiesen sie wohl am eindringlichsten durch diese beiden knapp hinter einander abgehaltenen großen Sängerfeste. Vom 27. bis 29. Juni hatte der Deutsche Arbeitersängerbund in der Tschechoslowakischen Republik sein zweites Sängerfest in Bodenbach ins Werk gesetzt, eine Woche darauf, in den Tagen vom 4. bis 6. Juli, war die alte Barbarossastadt Eger Zeuge des zweiten Sängerfestes, das der sudetendeutsche Sängerbund als Teilbund des großen allgemeinen Deutschen Sängerbundes veranstaltet hatte. Um es im vorhinein gleich festzustellen: Künstlerisch ließen beide Sängerfeste, das proletarische und das bürgerliche, das Streben erkennen, dem billigen Effekte des Liedertafelchores aus dem Wege zu gehen, das Kunstmäßige des Männergesanges zu betonen, daneben aber vor allem das Volkslied zur Geltung zu bringen. Für die Sängervereine, die chorgesangstechnisch aus diesen oder jenen Gründen nicht eine so hohe Stufe chorgesanglichen Könnens erreicht haben, um schwierige Kunstchöre mit Erfolg zu reproduzieren, ist das Volkslied sicher der beste und wertvollste Ersatz für den leichten, aber auch seichten Liedertafelchor. Und für den großen Chorkörper ganzer Sängergaue, der sich aus Gesangvereinen verschiedener künstlerischer Qualität zusammensetzt, ist das Volkslied, — sei es in originaler Fassung oder in Bearbeitungen, — erst recht die einzig mögliche, allen künstlerischen Kräften entsprechende Aufgabe. Die Betonung der künstlerischen Richtung des Männerchorgesanges fand beim Arbeiter-Sängerfeste in Bodenbach erfreulichen Ausdruck. Neben den leider immer noch vorhandenen proletarischen Tendenzchören von Uthmann und Genossen waren mit Chören oder ganzen größeren Chorwerken Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Mendelssohn, Kreutzer, Podbertsky, Jüngst etc. vertreten. Fünf Begrüßungsabende konzertmäßigen Charakters, vier große Spitzenkonzerte und ein Freiluftkonzert für Massenchöre waren die musikalischen Hauptveranstaltungen des Bodenbacher Arbeitersängerfestes, ein eigens verfaßtes Festspiel „Das Lied im Leben des Arbeiters" (Dichtung von Thöner, Musik von Leo Franz und O. Weichert) bildete seinen erhebenden Abschluß. Als ausführende Vereine waren nicht nur Männerchöre tätig, sondern auch etliche gemischte Chöre, Frauenchöre und ein selbständiger ausgezeichneter Kinderchor. Die künstlerisch bedeutendste Konzertveranstaltung war eine Aufführung der dramatischen Legende „Fausts Verdammung" von Hektor Berlioz durch die Aussiger Volkssinggemeinde unter Prof. Leo Franz. — Das Egerer Sängerfest des Sudetendeutschen Sängerbundes imponierte vor allem durch die ganz außerordentlich starke Beteiligung. Rund 7000 Sänger aus allen deutschen Gebieten der Tschechoslowakischen Republik hatten sich zu künstlerischer Tat versammelt; bei der Aufführung der Gesamtchöre standen mindestens 3000 Sänger auf dem Podium der Festhalle. Zwei Hauptaufführungen bildeten den Kern der Egerer Sängerfesttage. Die erste leitete Bundeschormeister GMD. Robert Manzer; sie brachte Chöre von Burgstaller, Mozart, Schubert, Beethoven, Händel und Reiter.

Die zweite stand unter der musikalischen Führung des zweiten Bundeschormeisters Max Rummler; bei ihr kam vor allem das Volkslied zu seinem Recht, daneben Chöre von Beethoven, Brahms, Schumann, Wagner etc. An den gesangskünstlerischen Leistungen waren Männerchöre und gemischte Chöre beteiligt. Ein Sinfoniekonzert und eine Festaufführung der „Entführung" von Mozart im Stadttheater bildeten den Beschluß der Festveranstaltungen. Am Vorabend des Festes war ein Fackelzug veranstaltet worden, der Gelegenheit zu einer besonderen Huldigung für den anwesenden sudetendeutschen Tondichter Camillo Horn gab. Den volkstümlichen Höhepunkt der Egerer Sängerfesttage bildete ein glanzvoll arrangierter Festzug. E. J.

*Ergänzung.*

Der in unserer letzten (Juli-) Nummer erschienene Bericht über das Kleine Deutsche Reger-Fest zu Tübingen vom 6. und 7. Juni 1931 (S. 615/616) stammt aus der Feder von Dr. Otto zur Nedden-Tübingen.

## KONZERT UND OPER.

LEIPZIG. Motette in der Thomaskirche.

Freitag, 1. Mai. J. S. Bach: Toccata, Adagio, Fuge C-dur. (Vorgetr. v. G. Ramin). — H. Schütz: „Cantate domino canticum novum" f. 4st. Chor a capp. — H. Schütz: „In dich, Herr, hab ich gehoffet" f. 4st. Chor a capp. — H. Schütz: Festgesang f. 2 Ch.

Freitag, 8. Mai. Claudio Merulo: Toccata del decimo tono. (Vorgetr. v. G. Ramin.) Palestrina: Missa „Assumpta est Maria".

Freitag, 15. Mai. J. S. Bach: Fantasia sopra: „Komm heiliger Geist" (vorgetr. v. G. Ramin). — Jacobus Gallus: „Ascendo ad Patrem", Mot. f. 6st. Ch. — J. S. Bach: „Der Geist hilft unserer Schwachheit auf", Mot. f. 2 Ch.

Freitag, 22. Mai. J. S. Bach: Toccata und Fuge F-dur (vorgetr. v. G. Ramin). — Arnold Mendelssohn: Motette z. Pfingstfest. — J. S. Bach: „Der Geist hilft unserer Schwachheit auf", Mot. f. 2 Ch.

Freitag, 5. Juni. M. Reger: Fantasie und Fuge über Bach (vorgetr. v. G. Ramin). — Gustav Schreck: „Aus irdischem Getümmel" f. 4st. Chor. — Karl Marx: Aus der Motette „Mensch, was du liebst" (Erstauff.).

Freitag, 12. Juni. Vincent Lübeck: Fantasia über den Choral „Ich ruf zu dir" (vorgetr. v. G. Ramin). — Ludwig Senfl: „Ewiger Gott, aus des Gebot" f. 5st. gem. Chor. — David Köler: Psalm 3 „Ach Herre".

Freitag, 19. Juni. Joh. Nepomuk David: Chaconne a-moll (vorgetr. v. G. Ramin). — A. Bruckner: Graduale „Locus iste" f. gem. Ch. — H. Pfitzner: Ergebung aus der Kantate „Von deutscher Seele" f. Fl. u. Org. — K. Marx: „Mensch, was du liebst", Mot. f. 2 Ch. a capp.

Freitag, 26. Juni. Jan Pieters Sweelinck: Fantasia chromatica (vorgetr. v. G. Ramin). — L. Senfl: „Ewiger Gott" f. 5st. gem. Chor. — Georg Rhau: „Da Jakob nun das Kleid ansah" f. 5st. gem. Ch. (aus „Newe deudsche Gesenge"). — David Köler: Psalm 2 „Warum toben die Heiden" für 4st. Chor.

LEIPZIG. Über die beiden letzten der dieswinterlichen Sinfoniekonzerte können wir uns kurz fassen. Schuricht dirigierte im XI. Stephans von tragischen Exstasen durchbebte „Musik für Orchester" mit leidenschaftlicher Anteilnahme, Stefan Frenkel lieh Busonis musizierfreudigem Violinkonzert op. 35a — eines der leider wenigen Werke B.'s, denen die heitere Sonne Italiens lächelte — die gepflegte Eleganz seines Spiels und zum Schluß gabs die Alpensinfonie, die ja das Publikum immer wieder unterhält. Wie übrigens verlautet, soll Richard Strauß dieses Werk neuerdings dem bayerischen Fremdenverkehrsverein zur Verfilmung angeboten haben! — Das XII. Konzert, ein russischer Abend, unterstand Dr. Alfred Szendrei, der Strawinskys amüsante und kecke Feuervogel-Suite, ferner Mussorgskis „Bilder einer Ausstellung" in der unnötigen Instrumentation Funteks mit kräftigen Akzenten nachformte, während Alma Moodie aufs neue ihre vortrefflichen Qualitäten in Tschaikowskys Violinkonzert bewies, ohne jedoch die slawische Hemmungslosigkeit dieses Meisters immer zu treffen. Zusammenfassend ist über diese Konzerte des Mitteldeutschen Rundfunks zu sagen, daß der in Programmgestaltung eingeschlagene frische Kurs im Ganzen glücklich war, die weitere Verpflichtung des ausgezeichneten Schuricht als eine Notwendigkeit empfunden wird, wie denn überhaupt die zielvolle Fortsetzung dieser Konzerte, ob rentabel oder nicht, zu jenen Kulturaufgaben des Rundfunks gehört, die man von ihm erwarten darf. Noch ein Wunsch bezüg-

lich der Programme: Es empfiehlt sich, daß jedes Programm mindestens ein klassisches Vollwerk bringt. Darüber hinaus aber wünscht man, daß die Kunst der Gegenwart planmäßiger gepflegt werde. Ambrosius, H. Reutter, Karl Marx, Wilh. Maler, Hugo Herrmann, um nur einige Namen zu nennen, kennt man hier kaum. Wenn jedes Konzert z. B. durchschnittlich ein zeitgenössisches Werk bietet, wird das Publikum auf zwanglose Weise mit den Bestrebungen der Gegenwart bekannt gemacht. Kurz, wir sprechen für die „zweiseitigen" Programme.

Mit einer sorgsamen Wiedergabe von Regers' op. 77b führte sich das neugegründete „Leipziger Streichtrio" (Michael Schmid, Ernst Hoenisch, Alfred Patzak) glücklich ein, zeigte aber dann doch in Schuberts B-dur-Trio und Dohnanyis phantasie- und humorvoller Serenade op. 10, daß ihnen noch tüchtige Arbeit bevorsteht, um zu einem wohl ausgewogenen und kultivierten Klang zu kommen. Im übrigen werden die Herren an die „Vergrößerung ihres kleinen Orchesters" denken müssen, denn von der spärlichen Streichtrio-Literatur läßt sich auf die Dauer nicht leben. Als ein im Ganzen genommen prächtig gelungenes Konzert mit weniger bekannten klassischen und romantischen Werken (Schumanns „Glück von Edenhall" ist aber doch ein schwaches Werk) ist noch dasjenige der Pauliner unter ihrem neuen Dirigenten Dr. Herm. Grabner nachzutragen. Das Konservatoriumsorchester unter W. Davisson (Cherubini, Tschaikowsky) wirkte lobenswürdig mit und verhalf Grabners famoser Perkeo-Bläsersuite zu einem Sonder-Erfolg. W. Weismann.

LEIPZIG. Die Oper hat eine alte, noch in die frühere Direktionszeit reichende Schuld endlich eingelöst, nämlich Pfitzners „Palestrina" zur Aufführung gebracht, leider erst gegen die Sommerzeit hin, sodaß es bis dahin nur zu wenigen Aufführungen gekommen ist. Es darf aber gehofft werden, daß im kommenden Herbst und Winter das eigenartige, von allem Opernhaften fast grausam Abstand nehmende Werk seine hiesige Hauptzeit erfahren und dazu beitragen wird, den z. Z. völlig verlotterten Spielplan zu reinigen. Dies auch deshalb, weil die unter Brecher stehende Aufführung wirkliche Höhe aufweist und durchaus geeignet ist, von diesem einsamen Künstlerdrama mit seiner eigenwilligen Auffassung des Genies die richtigen Vorstellungen zu geben. Die Kraft des Werkes ist auch derart stark, daß man sich wenigstens für den Abend, d. h. so lange man unter dem unmittelbaren Eindruck des machtvoll sich entfaltenden Grundgedankens steht, zu der Pfitznerschen Auffassung bekennt.

Ein Gewandhaus - Sonderkonzert gab Furtwängler mit dem Berliner Philharmonischen Orchester. Es war ein Abend echtesten inneren Erfolges, das Konzert zudem eine gewisse künstlerische Notwendigkeit. Man kennt Furtwängler nicht im letzten Sinne, so man ihn nicht mit seinem Berliner Orchester musizieren hört. Nur dieses versteht seinen leisesten Willen, nur dieses hat mit ihm bis in letzte Einzelheiten studiert, kurz, die Rechnung geht hier wirklich auf. Mit dem 3. brandenburgischen Konzert wurde begonnen, der herrliche Streicherkörper spielte hier seinen Haupttrumpf aus, im Vortrag gab's einen sowohl haarscharfen wie aber auch innerlich belebten Bach, dem einige Crescendi durchaus nicht schadeten; das Cembalo läßt sich bei diesem Konzert zur Not vermissen, das Gegebene bei einem derartig starken Streichkörper wären zwei heutige Flügel. Eine Besonderheit war der Vortrag von Debussy's „Faun" durch die starke, deutsche Gefühlsbetonung, die das impressionistische Stück in die Nähe Wagners rückte und ihm dadurch eine weit stärkere Wirkungskraft gab. Offene Frage: Dürfen wir — zu seinem Vorteil — ein französisches Stück verdeutschen? Mit glänzendster Virtuosität erklang „Till Eulenspiegel", wie denn die Strauß'schen Stücke, um deren konkreten Inhalt sich heute soz. kein Mensch mehr kümmert, die Liszts und Paganinis unserer ersten Orchester geworden sind. Als Sinfonie wurde die Vierte von Brahms geboten; es rächt sich, sie nach Strauß zu geben. Sowohl Dirigent wie Orchester müssen sich derart umstellen, daß die eigentliche Einstellung denn auch erst vom 2. Satz an erreicht wurde; hinsichtlich Brahms ist aber tatsächlich auch heute noch das Gewandhausorchester unübertrefflich.

Der hiesige Männerchor feierte sein 40jähriges Bestehen und zugleich die „40jährige Stabführung" seines Mitbegründers und Ehrenchormeisters Prof. G. Wohlgemuth in künstlerischer Beziehung mit einem Festkonzert im Gewandhaus, das lauter Uraufführungen mit Werken von Leipziger Komponisten brachte. 40 Jahre einen Männerchor leiten, ihn an erste Stelle von unzähligen Konkurrenzvereinen bringen und dort halten, ist etwas, was seiner ganzen Bedeutung nach nur Fachleute zu beurteilen vermögen. Von welcher Tatkraft und Leistungsfähigkeit der — wieder stark verjüngte — stattliche Verein und sein Dirigent erfüllt sind, wird schlagend durch die Zahl der zehn teilweise recht schwierigen Uraufführungen ohne weiteres erwiesen, unter denen sich glücklicherweise auch einige sehr gute und wertvolle Werke befanden. Ich nenne — als Selbstbeteiligter — G. Kiessigs würdiges Prooemion (Goethe) und W. Weismanns „Treue Liebe" als besonders wertvolle Stücke. — Zu zahlreichen Veranstaltungen kommt es am Kon-

ſervatorium, an dem das Orcheſterſpiel in hervorragender Weiſe gepflegt wird. Da uns keine Karten zugehen, genügt der Hinweis. In ſeinem 3. Orgelkonzert brachte Fr. Högner wiederum Werke des Öſterreichers Joh. Nep. David, der, ſobald er einmal erkannt ſein wird, zum erſten heutigen Orgelkomponiſten vorrücken dürfte. Außerordentlich, was dieſer Komponiſt an konzentrierter, ſtreng logiſcher und dabei fließender Arbeit in echt linearer Stimmführung bei ſtarker Phantaſiekraft zu vergeben hat. Seine a-moll-Chaconne, die ſchon ihrer beſonderen Arbeit wegen auf dem Gebiet dieſer Form einen neuen Grenzſtein bedeuten wird, wie auch die mir noch neue Fantaſie über die berühmte Melodie „l'homme armé" ſind ganz außergewöhnliche Werke. Man muß aber, wenigſtens vorläufig, die Werke von Högner hören, der ſich in bewundernswerter Weiſe in ſie eingelebt hat, was deshalb geſagt werden kann, weil ſelbſt ein G. Ramin, der die Chaconne in einer „Motette" bot, dieſem Stil noch ziemlich fremd gegenüberſteht. Bei dieſem Anlaß fand die Leipziger Erſtaufführung der kürzlich in Regensburg uraufgeführten zweichörigen Motette: „Menſch, was du liebſt", von Karl Marx ſtatt, die aber bei manchen Schönheiten und trotz ſorgfältigſter Vorbereitung, nicht recht erwärmen wollte. Ebenfalls in der Thomaskirche fand ein Ereignis beſonderer Art ſtatt: Der Madrigalkreis Leipziger Studenten brachte nicht weniger als die ſämtlichen zwölf 5ſtimmigen Motetten aus der Geiſtlichen Chormuſik von H. Schütz zum Vortrag, alſo jenem Werk, das den damaligen „Thomanern" gewidmet, zu Leipzig beſondere Beziehungen hat. Das Unternehmen war kühn, einesteils der Schwierigkeiten der meiſten Stücke, dann ihrer ſelbſt wegen. Die erſteren wurden von der ausgezeichneten Vereinigung zwar großenteils, wenn auch nicht reſtlos beſiegt, der Hörer ſteht aber einer Kunſt gegenüber, bei der er ſelbſt beim beſten Willen nicht überall ſo mitſchwingen kann, wie er möchte und man darf da ſchon fragen, ob er immer ſelbſt ſchuld iſt oder doch auch manche Stücke. Wir leben in einer Zeit beinahe kritikloſer Bewunderung alter Kunſt, ein ſicheres Unterſcheidungsvermögen, was dort wahrhaft bedeutend und was es weniger oder überhaupt im eigentlichen Sinn nicht iſt — und wahrhaft bedeutende Kunſt wird immer auch inſpiriert ſein — fehlt heute ganz beträchtlich. Bei den Wiener Klaſſikern wird noch ziemlich genau unterſchieden, aber ſchon bei Bach hört es ziemlich auf, um dann aber faſt ganz zu verſchwinden. Bei Schütz ſind ſchon manche Texte derart, daß es uns unbegreiflich erſcheinen muß, wo die Inſpiration einſetzen könnte und da dieſer herrliche Muſiker das Muſikmachen noch ganz und gar nicht kennt, ſo bleibts in ſolchen Fällen bei einer Muſik, die gegen die inſpirierte ſich noch ſtärker abhöbe, wären wir unbefangener. Als Grundſatz wird aber auch für alte Kunſt gelten müſſen, daß nur wirklich inſpirierte heutige Daſeinsberechtigung in der breiteren Öffentlichkeit hat. Mit Bachſchen Kantaten z. B. verhält es ſich ganz gleich. Durch den Rundfunk werden bekanntlich z. Z. aus Leipzig allmählich ſämtliche Kantaten Deutſchland übermittelt; bis dahin etwa zwölf in teilweiſe ſehr glücklicher und weniger glücklicher Darbietung; es ſind aber eine Anzahl unter ihnen, die als Geſamtwerk nur die engern Bachgemeinden angehen. Etwas iſt auch in einer derartigen Kantate immer außerordentlich, ſei's der Hauptchor oder eine Arie, den Geſamteindruck beſtimmen ſie aber nicht. An den beiden erſten Leipziger Kantaten „Jeſus nahm zu ſich die Zwölfe" und „Die Elenden ſollen eſſen", merkt man, daß ſich Bach des entwöhnten Kantatenſchreibens erſt wieder von Innen heraus bemächtigten mußte, um auf ganzer Höhe ſtehen zu können, und bei den Choralkantaten aus den Dreißiger Kantaten geht bekanntlich die Rechnung lange nicht überall eigentlich auf. So wechſelt denn auch hier Bedeutendes und Einzigartiges mit weniger Bedeutungsvollem, d. h. für die breiten Kreiſe Überflüſſiges, und zwar entweder Abneigung Hervorrufendes oder die Kunſtheuchelei Förderndes. Das wahrhaft Große ſtellte ſich nun eben zu keinen Zeiten regelmäßig, gewiſſermaßen kommandomäßig ein. Damit iſt zu rechnen, gerade bei der Pflege alter Muſik, wenn ſich nicht mit der Zeit, wie es bei unbekannter, zeitgenöſſiſcher Muſik der Fall iſt, Mißtrauen auf Seiten der naiven Hörer einſchleichen ſoll.

Im Rundfunk gab es, von vielem Belangloſen abgeſehen, gar manches von Wert oder auch Solches zu hören, das zur Kritik herausfordert. Man würde da aber überhaupt in Kürze nicht fertig. Die ſtarke Offenbachpflege z B. zeigt, daß damit dieſer Kunſt kein Gefallen getan wird, gerade wo ſie in ihrem eigentlichſten Element iſt; man bekommt die gepfefferten Rhythmen, die nervös aufgepeitſchte Lebendigkeit denn doch bei öfterem „Gebrauch" ſatt, ein ernſtes Werk aber wie der „Goldſchmied von Toledo" überzeugt bei einer nicht ſzeniſchen ſowie bruchſtückweiſer Wiedergabe nur in einigen wirklich hervorragenden Stücken. Daß hingegen die Bühnen nicht Wagners „Liebesverbot" immer wieder einmal hervorholen, begreift man nicht angeſichts der ſtarken Wirkung, die ſelbſt eine, allerdings ſehr gute, Rundfunkübertragung auslöſt. Welch genialer junger Feuerkopf, ſagt man da immer wieder einmal, gerade auch dann, wenn man Wagner mit den Waffen der italieniſchen und auch franzöſiſchen Oper kämpfen ſieht. Man gelangt da zu dem Ausſpruch, daß aus Wagner wohl ſogar ſelbſt ein Verdi hätte werden können, was umgekehrt ganz unmöglich erſcheint. Mit

der eigentlichen Erkenntnis Wagners wird ja überhaupt erst begonnen werden müssen. Zum allerbesten, was ich von moderner Musik hörte, gehört das zweite, von Tscherepin selbst gespielte Klavierkonzert. Da steht wirkliche Schlagfertigkeit dahinter, es herrscht jene Aufgewecktheit, die mit unserer Zeit wirklich etwas zu tun hat, alte virtuose Mittel funkeln aufs neue, kurz, heutiger Geist im guten Sinne. Hingegen Křenek in seinem neuen Liederzyklus auf höchst kuriose Texte von Kraus, wieder ein Rückfall in unfruchtbarste, ödeste Moderne, der junge Mann, der sich auch am Mikrophon hören läßt und seine Weisheit übersendet, scheint wiederum allen Boden unter den Füßen verloren zu haben Indessen, es soll und muß für heute genug sein. Auf W. Niemanns „Antike Idyllen" (op. 99), die mir ganz neu waren und die der Komponist letzthin bei selten guter Klavierübertragung spielte, sei aber doch noch hingewiesen. Sie gehören zum Besten, was ich auf diesem Gebiete von Niemann kenne, die Stücke, als solche sehr mannigfaltig, sind echte Poesien und gelegentlich von einer Klangpracht, daß das heute in seiner Stellung so erschütterte Klavier diesen Klavierpoeten zu seinen besten Anwälten zählen darf.

A. Heuß.

DRESDEN. Vesper in der Kreuzkirche.

Sonnabend, 13. Juni. J. S. Bach: Dorische Toccata. — J. S. Bach: „Singet dem Herrn", Mot. f. 2 Ch. — H. Schütz: „Jauchzet Gott alle Lande", Mot. f. Doppelchor.

Sonnabend, 20. Juni. J. S. Bach: Präludium u. Fuge A-dur. — D. Buxtehude: „Singet dem Herrn", Solokantate f. Sopran, Viol., Org. — Alfred Hottinger: „Wir sind wiederum geboren", Mot. f. 4—7st. Chor. — Rudolf Mauersberger: „Geh aus, mein Herz", f. 4st. Chor, und: „Die beste Zeit im Jahr", Kanon f. Knabenstimmen, Viol., Fl. u. Org.

Sonnabend, 27. Juni. Karl Hoyer: Kanonische Variationen über „Nun bitten wir den heiligen Geist". (Erstauff.) — Hermann Grabner: „Gott, du bist mein Gott", Mot. f. gem. Ch. (Erstauff.)

Sonnabend, 4. Juli. Adolf Busch: Passacaglia u. Fuge f. Org. — H. Kaminski: „Die Erde", Motette. (Erstauff.) — H. Kaminski: M. Claudius-Motette f. Altsolo, 6st. gem. Chor.

BEUTHEN (Oberschlesien). Die verflossene Winterspielzeit des Oberschlesischen Landestheaters hat den guten Ruf unseres Musentempels gefestigt. Trotz der immer gleichen großen Schwierigkeiten, die durch das Bespielen von fünf Orten (Beuthen — Gleiwitz — Hindenburg — Kattowitz — Königshütte — letztere beiden Orte jenseits der Grenze!) gegeben sind, war es doch möglich, folgende zehn Opern herauszubringen: „König für einen Tag" — „Carmen" — „Regimentstochter" — „Orpheus und Eurydike" — „Evangelimann" — „Boris Godounow" — „Intermezzo" — „Rigoletto" — „Rheingold" — „Meistersinger". Alle Aufführungen standen weit über dem Durchschnitt eines Provinztheaters, dank der ernsten musikalischen Vorbereitung durch Kapellmeister Peter. Der Besuch ist günstig geblieben (in Beuthen gab es fast durchweg nur volle Häuser), so daß das Theater unter der Leitung des nicht bloß künstlerisch, sondern auch organisatorisch hochbefähigten General-Intendanten Illing ohne nennenswertes Defizit abschließen konnte.

Das Opernorchester hatte sich in diesem Winter wieder in den Dienst der Musikerziehung gestellt. Es veranstaltete vier Jugendkonzerte (Die Suite — die Symphonie — Mozart — die Romantik). Bei ganz kleinen Preisen waren diese sonntäglichen Morgenfeiern stets ausverkauft.

Schließlich sei noch einer Uraufführung auf der Beuthener Bühne gedacht. Es war die Operette „Der Page des Königs" von den beiden Gleiwitzer Autoren Franz Kauf und Hermann Schalk. Ist das Buch auch nicht sonderlich geschickt, so hat ihm doch Kaufs liebenswürdige Musik zu einem starken Erfolge verholfen.

J. Reimann.

BOCHUM. Die künstlerischen Höhepunkte der bisherigen Spielzeit lagen gleich am Anfang. Bachs Kunst der Fuge (David) und Pfitzners Chorfantasie „Das dunkle Reich" übten stärkste innere Wirkung aus, zumal für das Chorwerk in Mia Peltenburg und Hermann Schey hervorragende Solisten gewonnen waren. Mit seinen Uraufführungen hat Prof. Leopold Reichwein in Bochum bisher wenig Glück gehabt. Die Rhapsodie für Orchester von dem in Wien lebenden Ungarn Eugen Zador bleibt in erklügelten Instrumentationseffekten stecken und jongliert mit einem nicht einmal originellen Thema solange, bis die Sache anfängt, zu langweilen, zumal die große Steigerung, der Ausbruch gefesselter Leidenschaft, ausbleibt und auch sonst nur wenig Ungarblut die Musik antreibt. Der das Werk auswendig leitende Dirigent brachte mit dem exakt spielenden Orchester eine technische Musterleistung zustande. Auch die erste Sinfonie des jungen Wiener Komponisten Friedrich Bayer erwies sich als eine Niete und wurde vom Publikum nur mit einem Achtungsbeifall aufgenommen. Bayer hat sich der Tradition verschrieben, was folgendermaßen aussieht: er

kopiert Bruckner, Reger und Wagner und bringt einige herzlich belangloſe Einfälle hinzu. Kein zündender Funke wird wahrnehmbar, ſelbſt das Scherzo iſt matt und lebt von einem vertrockneten Humor. Jeder Satz wird breitgewalzt und erweckt beim Anſetzen der Steigerung kein Intereſſe mehr, weil der Hörer ſich an bekannten Stellen ſattgehört hat. Die Partitur iſt mit großem Können geſchrieben, es bleibt aber Muſik aus zweiter Hand. Das Handwerk triumphiert über die Kunſt. Das Publikum langweilte ſich eine ganze Stunde lang. Für dieſe Enttäuſchung entſchädigte im gleichen Konzert die witzige und geiſtſprühende Ouvertüre zu „Donna Diana“ von Reznicek. Strawinſkys archaiſierende Apollo-Suite löſte freudige Zuſtimmung aus, obwohl der Dirigent ſo objektiv wie möglich im Sinne des Komponiſten den Taktſtock zu ſchwingen ſich bemühte. Das war Str. von der anderen Seite. Als weitere Erſtaufführung gab es dann noch die klangvollen und ſehr geſchickt inſtrumentierten Mozart-Variationen des Geigers Adolf Buſch, der auch als Komponiſt Beachtung verdient.

Von den Soliſten muß an erſter Stelle der Wiener Friedrich Wührer genannt werden, der das Klavierkonzert in b-moll von Tſchaikowsky mit verblüffender Sicherheit ſpielte und dabei ein Temperament entwickelte, das auch den trägſten Konzertbeſucher mitriß. Iſabella Schmitz (Aachen) verdankte man eine ſehr ſaubere und unſentimentale Wiedergabe des Mendelsſohnſchen Violinkonzertes und Joſephine Bayer (Aachen) errang einen großen Erfolg mit einem Klavierkonzert (a-dur) von Mozart. Die beiden jungen, ſehr talentierten Künſtlerinnen ſind ohne Zweifel unſerem hoffnungsvollen Nachwuchs zuzuzählen.

In den Kammerkonzerten wurde ein von mir nicht gehörtes Quartett des Bochumer Komponiſten Emil Peeters ur- und ein Quintett von Rich. Greß erſtaufgeführt. Die rhythmiſch wie harmoniſch gleich intereſſante Arbeit des Letztgenannten führt mit viel Temperamentaufwand in eine herbe Klangwelt ein und bietet beſonders im 2. Satz aparte Wirkungen.

Die von Reichwein veranſtalteten Volksſinfoniekonzerte finden ſtets großen Zuſpruch. Infolge der billigen Eintrittspreiſe iſt der geräumige Schützenhofſaal faſt immer bis auf den letzten Platz beſetzt. Die Programme ſind volkstümlich im guten Sinne. Rud. Wardenbach.

FREIBERG i. Sa. Kapellmeiſter Horſt-Tanu Margraf, der bereits im vorigen Winter als erſter Dirigent am hieſigen Stadttheater wirkte, iſt nunmehr auch die Leitung der Symphoniekonzerte übertragen worden, deren er uns in dieſer Saiſon drei gebracht hat. Sie alle ſtanden durchweg auf ſehr beachtlicher künſtleriſcher Höhe, umſomehr als ſich Margraf mit ſeinem gut diſziplinierten Orcheſter an ſchwierige Aufgaben herangewagt hatte, die er dank ſeiner hervorragenden Führereigenſchaften in ſtaunenswerter Weiſe gelöſt hat. So hörten wir u. a. Igor Strawinſkys Ballettſuite „Der Feuervogel“, Richard Strauß' „Tod und Verklärung“, Beethovens Siebente, Brahms' Haydn-Variationen op. 56a, Liſzt's Fauſt-Symphonie, deren Schlußchor der hieſige unter Oberlehrer Wilhelm Löhners bewährter Leitung ſtehende „Bürgerſingverein-Liedertafel“ ausgezeichnet wiedergab. Als Soliſten betätigten ſich erfolgreich: Konzertmeiſter Hanns Otto-Chemnitz, Pianiſt Walter Fickert (Freiberg) und Konzertmeiſter Gerhard Schneider-Freiberg, während Fritz Adler-Dresden (Tenor) weniger gefiel. — Beſonderes Lob verdient das Freiberger Stadttheater (Direktion A. O. Erler), das in dieſer Saiſon wieder einen glänzenden künſtleriſchen Aufſtieg zu verzeichnen hat. Es gelangten u. a. „Zar und Zimmermann“ und „Madame Butterfly“ zu einer prächtigen, in jeder Beziehung hoch befriedigenden Aufführung. Ferner fanden im Stadttheater drei muſikaliſche Morgenfeiern des hieſigen Kammertrios: Graumnitz-Backhaus-Trinks unter ſoliſtiſcher Mitwirkung auswärtiger Künſtler ſtatt. — Von den Soliſtenkonzerten verdient an erſter Stelle der Violinabend Prof. Henri Marteaus genannt zu werden. Der mit ſtürmiſchem Beifall gefeierte Meiſter geſtaltete mit Überlegenheit und reifſtem Können Werke von Brahms, Bach, Mozart und Schubert. — Genüſſe erleſenſter Art brachte uns ein Wagner-Abend Vogelſtroms und Kurt Strieglers von der Staatsoper Dresden. Der letztere beſuchte uns dann nochmals, als Begleiter einer weniger befriedigenden Dresdner Sängerin Erna Gottſchalch. Das Wertvollſte an dieſem Abend war die Bekanntſchaft mit einigen ſehr koſtbaren Liedern Strieglers und die geniale Begleitungskunſt desſelben. — Der Freiberger Dom iſt eine hochwertige Pflegeſtätte altklaſſiſcher Kunſt. Kantor Artur Eger erfreute mit einem eigenen Konzert (Orgelwerke von Joh. Seb. Bach und Pachelbel); ferner gelangten unter ſeiner Leitung das Weihnachtsoratorium und die Matthäus-Paſſion von Bach wieder wie im vergangenen Jahre zu einer ſehr erfolgreichen Aufführung. Walter Fickert.

HANNOVER. Man kann im Muſikleben Hannovers mancherlei wahrnehmen, was mehr dem Charakter des Repräſentativen als des Künſtleriſchen entſpricht. Das mag von früher her in der Tradition der Stadt und in der geſellſchaftbewuß-

ten Haltung ihrer Bevölkerung seinen Grund haben: Aber hinsichtlich der Moderne zeigt sich hier eine fortschrittliche Gesinnung, eine lebendige Anteilnahme an den Geschehnissen der Gegenwart und eine Aufgeschlossenheit des Geistes gegenüber den neueren Erscheinungen, die den Ruf Hannovers zu einem unverkennbaren Vorteil gereichen.

So dominierte in dem reichen vorweihnachtlichen Opernbetrieb die Erstaufführung von Kreneks „Das Leben des Orest". Die von GMD. Rudolf Krasselt mit hervorragender Sorgfalt vorbereitete und mit zwingendem Temperament dirigierte Aufführung rückte alle Werte des Werkes in ein helles, überzeugendes Licht. Auch Dr. Hans Winckelmanns Spielleitung und die großlinigen Bühnenbilder von Kurt Söhnlein trugen zu dem Erfolg wesentlich bei. Damit war der Einsicht ein guter Weg gebahnt, daß diese Novität einen Markstein in der Entwicklung der neuen Oper bedeutet. In der Tat, so viel in diesem „Leben des Orest" Gutes und Schlechtes, Gekonntes und Ungekonntes noch nebeneinander steht, entscheidend ist die elementare Kraft, die in ihm lebt, der mitreißende dramatische Instinkt, der das innere Tempo der Szenen erspürt, der die Welt da faßt wo sie noch ursprünglich ist, der dem Kolossalischen des Vorwurfes mit primitiven Mitteln entspricht, und endlich die Gesinnung des Komponisten, die sich in dieser Partitur im Vergleich zu seinen früheren Werken und zu den meisten modernen Opernwerken überhaupt schon zu einem ziemlich geklärten, gewissenhaften und großenteils innerlich berechtigten musikalischen Stil durchgerungen hat. Neben dieser ereignishaften Aufführung sind die von Arno Grau musikalisch und von Bruno v. Niessen spielleiterisch betrauten Erstaufführungen des „Simone Boccanegra" von Verdi, der Oper „Der Tenor" von E. v. Dohnanyi, der publikumswirksamen und eklektisch feinen Vertonung des Sternheimschen „Bürger Schippel", und E. N. v. Rezniceks „Satuala" zu nennen. Dem zuletzt genannten Werk haften wohl eine Reihe zumeist schon im Libretto begründeter, dramatischer Mängel an. Auch erweist es sich im gegenwärtigen Ringen um eine neue Opernform nicht sehr bedeutungsvoll. Aber in einer liebenswürdig könnerhaften und kultivierten Art vermittelt die „Satuala" zwischen der radikalen und einer gemäßigten Moderne. Eine interessante Instrumentation verhilft dem locker, flüssig, reif und durchsichtig behandelten, allerdings wohl auch etwas sparsamen musikalischen Satz bisweilen zu recht eindringlicher Wirkung. Ob der ausgezeichneten Qualitäten ihrer Wiedergabe muß auch die Aufführung der Puccinischen „Manon Lesaut", mit Tiana Lemnitz und Carl Hauß in den Hauptrollen, schließlich auch die der „Robinsonade" von Offenbach, mit der das Hannoversche Opernhaus der Leipziger Uraufführung als erste Bühne folgte, und endlich auch die namentlich szenisch prunkvolle Erneuerung des „Orpheus in der Unterwelt" hervorgehoben werden.

Wie in der Oper, so liegen die Verhältnisse auch im Konzertleben. Fast jedes der städtischen Symphoniekonzerte unter GMD. Rudolf Krasselt stellt ein modernes Werk zur Diskussion. So gelangten in der ersten Hälfte dieser Spielzeit als bedeutendste Erscheinungen zur Aufführung: Schönbergs Kammersymphonie op. 9 in der Fassung für großes Orchester, die gegenüber der für 15 Soloinstrumente wohl sinnlichere Klangwirkungen ausübt, aber den verfeinerten formalen Konstruktivismus nicht so eindringlich durchschaubar werden läßt; Hans F. Redlichs „Apostelgesänge", deren eng untereinander verwobene und innig aufeinander bezogene Polyphonie ein entwickeltes Könnertum zeigt, das bei zunehmender Klärung der aus der allzu dichten Mehrstimmigkeit resultierenden Bewegungsdifferenzen zu einem persönlichen Stil gelangen dürfte; Hermann Ungers „Konzert für Orchester", das in der interessanten, rasch wechselnden Gegenüberstellung kleiner solistischer Klanggruppen und des Tutti allerdings das Detail so sehr pflegt, daß es in dem einigenden Grund des Ganzen etwas zu lose verwurzelt erscheint; die Serenade für Kleines Orchester Op. 10 von Kurt Thomas, deren feingliedriger kontrapunktischer Satz beinahe gelehrsam die Errungenschaften der symphonischen Technik um die Jahrhundertwende Revue passieren läßt, wobei die Ecksätze etwas unpopulär geraten, während in den mittleren Stücken der frische Rhythmus eines den Geigen anvertrauten Themas und einige entzückende, erfühlte Holzbläserplaudereien in der Erinnerung haften bleiben. Besonderes Interesse verdient auch die Aufführung der 4. Symphonie von Mahler, deren Märchenzauber, Behaglichkeit und beglückende Süße in der Wiedergabe ausgezeichnet zum Ausdruck kamen. Von Mahler kam überdies noch die leider allzu selten gehörte 6. Symphonie, die „Tragische", anläßlich eines Gastspieles der Dresdner Philharmonie unter Carl Schurichts technisch und formal ungemein beherrschter Leitung zu überaus erfolgreicher Erstaufführung.

Aus den Programmen der städtischen Abonnementskonzerte wären noch nachzutragen: die Aufführung des Es-Dur Klavierkonzertes von Beethoven mit Edwin Fischer, des Violinkonzertes von Tschaikowsky mit Bronislaw Hubermann,

der Schubertschen „Wanderer-Fantasie“ in einer Bearbeitung von Liszt, mit deren virtuoser, temperamentvoller Wiedergabe Meta Hagedorn auf sich aufmerksam machte. An Gesangsolisten waren Sigrid Onegin und Willy Domgraf-Faßbaender, beide mit außergewöhnlichem Erfolg verpflichtet worden.

Von integrierender Bedeutung für das hiesige Musikleben sind die Veranstaltungen der Musikgemeinde. Ihnen dankt man die Bekanntschaft mit dem Kölner Kammer-Orchester, das unter Hermann Abendroths eindringlicher Leitung Werke von Vivaldi, Bach, Händel und Mozart in unvergeßlicher Weise zu Gehör brachte; mit dem bekannten Cellisten Maurice Eisenberg, der, von Willy Craney begleitet, Bach und Beethoven spielte; mit dem Wendling-Quartett, aus dessen Programm namentlich das Debussy g-moll op. 10 und Beethovens Es-Dur op. 127 in Erinnerung bleiben wird. Auch die Freie Volksbühne bot große Sonderveranstaltungen, aus deren Reihe ein Abend des Klingler-Quartettes, ein Orgel-Abend Günther Ramins, ein Violinabend Andr. Weißgerbers und ein von Walter Gieseking zusammen mit dem Guarnieri-Quartett gegebener Kammermusikabend hervorgehoben seien. Auch die „Gedok“ machte sich mit sorgfältig ausgewählten Konzerten um das Hannoversche Musikleben verdient.

Im übrigen sind noch zu nennen: die freilich etwas verspätete Erstaufführung von Honeggers „König David“ durch den Lehrergesangverein unter der erlebnishaften Leitung Fritz Lehmanns; die mit starkem Beifall aufgenommene Erstaufführung einer sinfonischen Ode „Menschen“ für Männerchor und Orchester von Hans Stieber, in deren fünf Gesängen der Komponist eine berauschende Phantasmagorie entwickelt; und endlich darf aus den Konzerten der neugegründeten Philharmonischen Gesellschaft die Uraufführung eines Violin-Konzertes, op. 88 von Paul Juon berichtet werden. Gustav Havemann war dem formklaren und erfindungsstarken Werk ein ausgezeichneter Interpret. Den Absichten des Solisten schuf Karl Gerbert als Dirigent einen wirkungsvollen Hintergrund.

Dr. Ludwig Unterholzner.

MAINZ. Das Stadttheater feierte etwas verspätet Mozarts 175. Geburtstag mit „Figaros Hochzeit“. Unter Kapellmeister Heinz Berthold spielte und sang Herbert Hesse den Grafen mit gewinnender Leichtlebigkeit. In d'Alberts „Die toten Augen“, von Adolf Kienzl dirigiert, schuf Hanna Gorina eine scharf profilierte Myrtocle. De Fallas „Ein kurzes Leben“ und Strawinskys „Petruschka“ brachten es nur zu spärlichen Wiederholungen. Auch ein Gastspiel der Sonja Korty mit ihrem russischen „Emigranten-Ballett“, das Strawinskys „Feuervogel“, Hindemiths „Dämon“ in der Spielfolge hatte, fand nicht das Interesse, das man nach den vorausgegangenen Reklamen erhoffen mochte. Das Mainzer Theater, dem auch nach Schillers Spruch „keines Medicäers Gunst gelächelt“, mußte mit dem „Land des Lächelns“ u. a. gleichwertigen Operetten der Kassenmisere begegnen.

Das vierte Städt. Sinfoniekonzert, dem Paul Breisach als Gastdirigent vorstand, brachte zur Eröffnung eine gefällige „Ballett-Suite op. 36“ von Hans Gál, Direktor der hiesigen Musikhochschule, und Tschaikowskys „E-moll-Sinfonie“, durch das Städt. Orchester zur sorgfältigen Wiedergabe. Prof. Gg. Kulenkampf erntete mit Dvořáks „Violinkonzert op. 53“ rauschenden Beifall. In dem von Heinz Berthold geleiteten fünften Sinfoniekonzert war Hanna Gorina mit Gesängen der Marie aus Alban Bergs „Wozzek“-Oper sehr erfolgreich. Zwischen Mozarts „Serenade“ (D-dur-Köchel-Verzeichnis 203) und Beethovens „C-moll-Sinfonie“ hatte die überreiche Vortragsfolge Hauseggers „sinfonische Variationen“ verzeichnet.

Die Mainzer Liedertafel brachte G. F. Händels Oratorium „Samson“ mit Mia Peltenberg-Bern (Delila) und Louis van Tulder-Amsterdam (Samson) zur Wiedergabe, der um die Osterzeit J. S. Bachs „Johannes-Passion“ folgte. Mitwirkende waren: Amalie Merz-Tunner, München (Sopran), Paula Lindberg-Berlin (Alt), Jos. Cron, Basel (Tenor), Jos. von Manowarda, Wien (Baß), E. Meyer-Stephan, Offenbach (Baß), Kurt Utz, Mainz (Orgel), Alice Ehlers, Berlin (Cembalo-continuo), das Städt. Orchester und die Vereinschöre. Die Aufführungen beider Werke, die zu Gipfelpunkten des Konzertwinters wurden, standen unter Hermann von Schmeidels großzügiger Leitung. J. L.

MECKL.-STRELITZ. Die zweite Hälfte der Wintersaison brachte unter Kapellmeister Fr. Mahler's rühriger Leitung zunächst die Wiedergabe des Verdi'schen „Troubadour“. Eine vorzügliche Gesamtaufführung von hinreißendem Schwung und dramatischer Wucht! — Monatelange, sachkundige, liebevolle Arbeit sicherte dem graziös, heiteren „Rosenkavalier“ von Rich. Strauß schönsten, künstlerischen Erfolg. Die Neubelebung dieser „Komödie in Musik“ war ein Ereignis für unser Land, die Aufführung mußte mehreremal wiederholt werden bei ausverkauftem Hause. Intendant v. Bongardt als Spielleiter, Kapellmeister Mahler als Stabführer, Solisten, Chor und Orchester waren mit großer Liebe bei der Sache und spielten das heitere „Rokokospiel“, das eine

Musik hat, die buntschillernd und manchmal kraus ist, wie das Leben. — Eug. d'Albert's zugkräftige und stets wirkungsvolle Oper „Die toten Augen" am 1. Osterfeiertag war eine geschmackvolle Erfindung der Intendanz. Die mit sicherem Theatersinn gestaltete Musik, das harmonische Spiel, geschickte und lebendige Inszenierung, alles wirkte zusammen zu ausgezeichneter, ausgeglichener Wiedergabe. — Am Karfreitag wurde in Neustrelitz vom Organisten A. Krietsch das für Soli, Chor, Orchester und Orgel komponierte Passionsmysterium „Da Jesus auf Erden ging" von Prof. Felix Woyrsch zur Aufführung gebracht. Die Einstudierung dieses komplizierten Werkes stellte hohe Anforderungen an alle Mitwirkenden. Doch gelang es dem verdienstvollen Leiter, mit Energie diese zum einheitlichen Tonkörper zusammenzufassen und dem Werk vor einer ergriffenen Zuhörerschaft einen so schönen Erfolg zu sichern.

M. Warnke.

MÜNCHEN. Es war ein ungemein glücklicher Versuch Münchener Jugend, mit einer Freilichtaufführung des „Tanzlegendchen", einem Spiel von irdischen und himmlischen Tanz von Senta Maria (nach G. Keller unter Verwendung von Sprechtexten aus dem gleichnamigen Schauspiel von M. Cordes) an die Mysterienspiele des Mittelalters und die „Meditationes" der Barockzeit anzuknüpfen. Auch der Ort der Darstellung vor der St. Annakirche war wie geschaffen für eine Freilichtbühne, noch dazu inmitten der Großstadt. Getragen war das Ganze von jener Begeisterung wie sie nur junge ideal gesinnte Menschenkinder aufbringen können. Das Können der Verfasserin, Leiterin des Spieles und Darstellerin der Hauptrolle verdient höchstes Lob. Fein abgestimmt namentlich in Hinsicht der Farben waren die Bühnenbilder. Die musikalische Begleitung war geschickt und nicht ohne künstlerisches Empfinden aus Tänzen, Liedern, Kammer- und Kirchenmusik Franz Schuberts gewählt. Um die Leitung desselben bemühten sich Alfred Waneck und P. Theodor Grau. Es wäre eine neue Bereicherung des Münchener Musiklebens, wenn die Jugend fernerhin durch ähnliche Veranstaltungen das Erbe der Vorfahren in neuer Gestalt der Umwelt erschließen wollte.

B. A. Wallner.

MÜNCHEN. Noch selten ist man in Bayerns Hauptstadt so musikfestfreudig gewesen, wie in diesem Sommer. Denn kaum waren die festlichen Veranstaltungen der „Neuen Musikwoche" sowie der „Bayerischen Tonkünstlerwoche" verklungen, so wurde bereits wieder zu einem Mozart-Fest aufgerufen, zu dem die Anregung von dem rührigsten Münchener Konzertbüro ausging. Im Mittelpunkte der Woche stand das Konzert des Leipziger Gewandhaus-Orchesters unter Bruno Walter. Der Dirigent gilt mit Recht als einer der berufensten Mozartdeuter unserer Tage; wie oft hat Walter während seiner unvergessenen Münchener Tätigkeit Kunde davon gegeben. Auch diesmal gelang ihm die Jupiter-Symphonie in beglückender Vollkommenheit der Wiedergabe, dagegen vermochte die den Abend beschließende g-moll-Symphonie nicht in gleichem Maße zu überzeugen. Walters sonst beinahe unbeirrbarer Sinn für die richtigen Tempi ließ ihn diesmal zuweilen im Stich; die wundervolle Herbheit und innere Größe der Schöpfung schien einigermaßen überzuckert, anderen Teils von einer Kühle, die sonst nicht Walters Art ist. Die Wiener Sängerknaben entzückten durch die echt süddeutsche Wärme und Schmiegsamkeit ihrer Stimmen; allerdings war manches, was die Vortragsfolge als „Mozartbearbeitung" auftischte, nicht eben sehr schmackhaft. In der Theatiner Hofkirche war das „Requiem" unter Meister Berberich als musikalische Feierstunde angesetzt; leider wollte sich die Aufführung, woran der herrliche Domchor und sein Leiter die geringste Schuld trugen, nicht allzu sehr über eine alltägliche Wiedergabe erheben, weil Orchester und Solo-Quartett manche Wünsche offen ließen. Aus dem schier unerschöpflichen Herrlichkeitsbereich der Mozart'schen Kammermusik vermittelte das Münchener Szanto-Quartett sowie das Dresdener Streichquartett einige schöne Gaben, freilich fast ohne Berücksichtigung der vielen noch beinahe unerschlossenen Schönheiten dieser Gattung, so daß für den Kenner die eigentlichen Rosinen im Kuchen fehlten. Einen sehr lustigen Epilog ergab der „Heitere Mozartabend" im Hofbräuhausfestsaal, der sich an ein breitestes Publikum wandte, und vor allem mit einigen wenig bekannten Stücken heiterer Gesangsmusik, die Dr. Karl Herele ausgewählt hatte, ein paar zündend einschlagende Überraschungen brachte.

Leider war die Propaganda, deren Eifer im Falle der Mozartwoche nichts zu wünschen übrig ließ, bei einer weiteren festlichen Veranstaltung nicht ebenso rege, obwohl die Kammermusik-Festkonzerte „Alte Musik" im Ballsaal der Residenz eine Kulturtat allerersten Ranges darstellten. Die berufensten Münchener Interpreten auf diesem Felde hatten sich im Dienste der gemeinsamen, sorgsam durchgestalteten Idee zusammengefunden. Münchens bedeutendste a cappella-Vereinigung, der Domchor, vermochte unter der Leitung von Prof. Ludwig Berberich mit der vollendeten Wiedergabe von Madrigalen Palestrinas, Monteverdis und Orlando di Lassos überwältigend darzutun, daß

nichts an dieſen Schöpfungen „hiſtoriſch", alles dagegen durchaus lebendig und unmittelbar ergreifend wirkt. Von der Muſik der Renaiſſance zeugte ein von Dr. Willi Schmid mit ebenſo eindringender Sachkenntnis wie feinſtem künſtleriſchen Inſtinkte zuſammengeſtellter Abend des Münchener Violenquartetts, einer in dieſer Art einzig daſtehenden Vereinigung von höchſter ſpieleriſcher Kultur. Es war ein ſehr glücklicher Gedanke, den Inſtrumentalteil mit Proben aus der Geſangsliteratur zu durchflechten, für die man in dem Koloraturſopran der Staatsoper, Hedda Helſing, eine muſikaliſch wie vortraglich gleich entzückende Interpretin von großem ſtimmlichem Liebreiz gefunden hatte. Den Zyklus beſchloß in machtvoller Steigerung ein großer Kammermuſikabend Chriſtian Döbereiners, deſſen Name in der Bach- und Händelpflege längſt ein Programm bedeutet. Beſonders reizvoll war die Tatſache, daß man dem Bach'ſchen Konzert in a-moll für 4 Cembali das Urbild, Vivaldis Konzert in h-moll für 4 Violinen voranſtellte. Außerdem entzückte durch ſeine prachtvolle, nervige Thematik eine Ausgrabung Döbereiners, das Concerto in E-dur für Violine und Viola da gamba mit Cembalo von Telemann ſowie Bachs 1. Brandenburgiſches Konzert in F-dur. Die unverfälſcht ſüddeutſche Herzlichkeit und Wärme des Muſizierens, das herzerquickende Signum des Abends, nahm bald das ganze Publikum gefangen, ſo daß der Feſtwoche „Alter Muſik" ein Ausklang von jugendlich begeiſterter Stimmungskraft und Fülle ward!

Dr. W. Zentner.

MÜNSTER (Weſtf.). Der an Jahren des Beſtehens und damit an Tradition ſo reiche Muſikverein hat in dieſer Spielzeit bis jetzt drei Konzerte und das alljährliche Cäcilienfeſt hinter ſich. Die Programme zeigten ein vielſeitiges, abwechſelungsreiches Geſicht, ohne indes in den Fehler der Buntheit und der Charakterloſigkeit zu verfallen. Von Neuheiten ſind zu nennen: Günter Raphaels Variationen über eine ſchottiſche Volksweiſe op. 23, die in ihrer Haltung und geſamten Faktur einen guten Eindruck hinterließen. Paul Graeners Konzert für Violoncello und Kammerorcheſter op. 78 (Soliſt: Paul Grümmer), deſſen Bekanntſchaft man gerne machte, Zoltán Kodálys Háry János Suite, die man freilich nur vom Standpunkt einer typiſch national ungariſchen Warte aus bewerten mußte, ferner Otto Beſch's Marienlied aus der Adventskantate, das der Soliſtin Amalie Merz-Tunner Gelegenheit gab, ihre reine und klangvolle Höhe leuchten zu laſſen, und endlich Walter Braunfels' Orcheſterſerenade, ein Jugendwerk, das dennoch durch die ſtarke urſprüngliche Muſikalität ſeines Schöpfers und namentlich durch glänzende Einzelzüge auch heute noch feſſeln mußte. Den Rahmen für dieſe Neuheiten bildeten Beethoven mit der IV. Symphonie, mit dem Klavierkonzert in G-dur (Soliſt: Alfred Hoehn) und dem Rondo capriccio B-dur (Soliſt: Walter Braunfels), Joſef Haydn mit einer ganz entzückenden, ja hinreißenden Symphonie in B-dur Nr. 102, Philipp Em. Bach mit dem Violoncellokonzert in a-moll (Soliſt: Paul Grümmer), W. A. Mozart mit der herrlichen, unvergänglichen Es-dur-Symphonie und dem Klavierkonzert in C-dur (Köchel 467) (Soliſt: Walter Braunfels). Der erſte Tag des Cäcilienfeſtes war Haydns „Schöpfung" gewidmet, von der man gleich Gott ſelbſt ſagen möchte: „Und ſiehe da, es war alles gut" und die der Chor des Muſikvereins mit offenſichtlicher Liebe und Friſche „hinlegte", ergänzt durch ein ſelten befriedigendes Soliſten-Terzett: Amalie Merz-Tunner, Julius Patzak, Kurt Wichmann. Am zweiten Tag gab es an „kleineren" Sachen Luigi Cherubinis Anakreon-Ouvertüre, L. v. Beethovens „Meeresſtille und glückliche Fahrt", das ſchon erwähnte Marienlied von Otto Beſch und endlich W. A. Mozarts Sopran-Solo Exsultate. Hauptwerk dieſes zweiten Abends bildeten Max Regers Variationen über das Mozart-Thema op. 132. Jedermann weiß, wie dieſes Werk in der Orcheſterliteratur ſteht, und es mag ſich die perſönliche Stellungnahme des Berichterſtatters, die übrigens ſehr poſitiv iſt, erübrigen. Wenngleich ein Programm notgedrungen immer von mehreren äußeren Rückſichten getragen ſein muß, ſo gibt es letzten Endes doch das muſikaliſche Bekenntnis des Dirigenten wieder. Damit iſt demnach geſagt, in welcher Weiſe der ſtädtiſche GMD. Dr. Richard v. Alpenburg unbeirrt von Mode und Zeitſtrömungen feſten Willens der geiſtigen Idee ſeiner muſikaliſchen Führerſchaft dient und daß man ihm für den Charakter dieſer Programme dankbar ſein kann. Nebenbei iſt er typiſch öſterreichiſcher Muſiker von Grazie und Beſchwingtheit, deſſen hohes Verantwortungsgefühl dem reinen Kunſtwerk gegenüber Interpretationen von Schönheit und Bedeutung hervorbringt. Aus den bisherigen ſtädtiſchen Konzerten ſind folgende Hauptwerke hervorzuheben: Beethovens VI., Mendelsſohns Muſik zum „Sommernachtstraum", Mozarts Haffner-Serenade, ſein Konzert für zwei Klaviere und Orcheſter (Ena und Franz Ludwig), ſeine Ouvertüre zu Idomeneo, ſein Konzertantes Quartett für 4 Bläſer und Orcheſter (Soliſten: die ſtädtiſchen Kammermuſiker Hoth, König, Spiegel und Höfer). Ein Konzert war allein der Adventszeit gewidmet, wobei neben concerti grossi von Manfredini, Händel und Stölzel (letzteres prachtvoll wirkend in ſeiner Beſetzung für 2 Trompetenchöre mit Streichorcheſter, Holzblä-

sern, Pauken und 2 Cembali) der Muckermann'sche Frauenchor geistliche und weltliche alte und neue weihnachtliche Stücke in seiner Art vorbildlich wiedergab. Von neuen Werken aus den „städtischen Programmen" ist Hermann Ungers „Konzert für Orchester" hervorzuheben. Frisch und musizierfreudig in der Erfindung, von Problemen unbeschwert, konnte sich besonders der 3. Satz einer beifälligen Aufnahme erfreuen. Auch allen diesen Partituren war Dr. Richard v. Alpenburg mit Liebe und Intensität nachgegangen und ihre Wiedergabe reihte sich würdig den anderen Konzerten an. Die Gesellschaft zur Pflege der Kammermusik vermittelte bisher an drei Abenden die Bekanntschaft mit dem Zilcher-Trio, dem Wendling-Quartett und dem Sologeiger Henri Marteau. Dabei muß es der Gesellschaft als Verdienst angerechnet werden, daß sie einerseits Hermann Zilcher Gelegenheit gab zur Wiedergabe seiner Rokoko-Suite für Gesang (Margarete Zilcher-Kiesekamp), Violine, Violoncello und Klavier, andererseits durch das Wendling-Quartett (mit dem Komponisten am Flügel) Rich. Greß' Klavierquintett e-moll op. 41 in einer würdigen Wiedergabe herausstellte. Marteau als „Begleiter" beigegeben war der hier tätige Pianist Dr. Hermann Enßlin, der dadurch erneut eine Probe seiner Leistungsfähigkeit ablegte. Von einzelnen Veranstaltungen erwähnt der Berichterstatter auf Grund eigenen Anhörens die folgenden: Kammermusikabend des Göhre-Wasowicz-Trio, Hilde Göhre (Klavier), Werner Göhre (Violine), Philipp Wasowicz (Violoncello), wobei namentlich die Wiedergabe des Regerschen e-moll-Trio op. 162 herausragte, ein Sonatenabend der Geigerin Grete Ludorff zusammen mit dem Pianisten Franz Ludwig, ein Wohltätigkeitskonzert des Westfälischen Streichquartetts (Fritz Frier, Werner Göhre, Kurt Platz, Max Renger), ein Orgelabend Karl Seubels auf der neuen, nach seinen Intentionen erbauten Orgel des evangel. Gemeindehauses, endlich das Hauptkonzert des M.G.V. Sängerbund, dessen Programm unter der Leitung Werner Göhres für ein Männerchorkonzert geschmackvoll und wertvoll — unter Mitwirkung des Frauenchores der Westfälischen Schule für Musik — zusammengestellt und durchgeführt war. Zuletzt verdient ganz besondere Erwähnung das erste öffentliche Auftreten des hiesigen Lehrergesangvereins unter der Leitung Dr. H. M. Sambeths. Dieser Dirigent, als Persönlichkeit eben „ein anderer" versuchte nicht nur, sondern führte glänzend durch eine neue Art des Konzertierens, wobei er das (übrigens in Scharen erschienene) „Publikum" zur richtigen Mitarbeit heranzog. Der etwa 150 Personen starke gemischte Chor sang in bewundernswerter Reinheit nach Ideen geordnet Stücke edelster a cappella Musik von der ältesten Zeit bis auf die Gegenwart. Von diesem Chor und einem solchen Leiter ist für die Zukunft das Beste zu erwarten. — d. s. —

WUPPERTAL (BARMEN - ELBERFELD). Die große Wirtschaftsnot fast der ganzen Welt lastet je länger um so drückender auch auf dem Musikleben des Wuppertales. Die Zahl der von den beiden hiesigen Konzertgesellschaften in früheren Jahren veranstalteten Aufführungen ist etwa auf die Hälfte herabgesunken. Nur wenige Solisten traten auf im Rahmen der von der Kunzeschen Konzertdirektion eingerichteten „Meisterkonzerte" (Elly Ney, Heinrich Schlusnus, Sigrid Onegin; ferner die Berliner Philharmoniker mit W. Furtwängler, Orchester der Mailänder Scala). Zusehends veröden unsere Konzertsäle! Um ihr Dasein kämpfen gemischte und Männerchöre. Letztere pflegen sich zu vereinigen, um bei ihren musikalischen Darbietungen einigermaßen den Saal zu füllen. Weniger gefährdet scheinen die katholischen Kirchenchöre, von denen man oft im Hochamt klassisch schöne Messen zu hören bekommt, während die evangelischen Vereine ihr Können — von Ausnahmen abgesehen! — häufiger im Konzertsaal als im Gotteshause, wo es liturgisch und traditionsgemäß am Platze wäre, zeigen, was sie in der Pflege der Musica sacra leisten. — Wesentlich eingeschränkt ist der Opern- und Schauspielbetrieb. Durchweg wird auf den zwei Bühnen des Wuppertales wöchentlich nur dreimal gespielt, in Barmen die Oper, in Elberfeld die Operette und das Schauspiel. Konzert- und Opernbesuch ist lebhaften Schwankungen unterworfen, richtet sich im allgemeinen nach den aufzuführenden Werken und den Mitwirkenden. Über besondere musikalische Ereignisse ist folgendes hervorzuheben.

Zum Ausklang des alten Jahres hörten wir in dem schönen, stimmungsvollen Barmer Konkordia-Saal Robert Schumanns „Paradies und Peri", dessen Klangzauber immer noch in jugendlicher Frische erstrahlt. Als ein Fehlgriff stellte sich in Elberfeld die Wahl des „Christus" von Franz Liszt heraus, trotz vollendeter solistischer Leistungen (Amalie Merz-Tunner, Charlotte Müller, Joseph Barding, Hermann Schey).

Dem Andenken Siegfr. Wagners gewidmet war ein Sonderkonzert als R. Wagner-Abend, das an der Hand typischer Werke — Ouvertüre zu „Die Feen", Adagio für Klarinette und Streichquintettbegleitung, Ouvertüre zu „Rienzi", Trauermarsch aus der „Götterdämmerung", Lieder von Mathilde Wesendonck u. dgl. m. — die innere Entwicklung

des musikdramatischen Meisters sinnig und anschaulich darstellte.

Neben J. Haydns anmutiger D-dur-Sinfonie Nr. 14 erklang in machtvoller Wirkung dank ausgezeichneter Wiedergabe durch Orchester, Chor und Solisten unter Leitung von Franz v. Hoeßlin Beethovens 9. Sinfonie. — Anni Steiger-Bezuk spielte mit weichem, gefühlvollem Ton Tschaikowskys Violinkonzert. Nach langer Zeit hörte man Mendelssohns dritte, die Schottische Sinfonie, ein echt romantisches, klangschönes, formvollendetes Werk. — Über die Uraufführung der Sweelinck-Suite von W. Fortner ist an anderer Stelle unserer Zeitschrift berichtet worden. — Unter Leitung des Komponisten lernten wir die zweite, e-moll-Sinfonie von Robert Heger kennen, der an der Viersätzigkeit der klassischen Sinfonie festhält, nicht programmatischen Ideen folgt, sich auf farbenprächtige Instrumentierung meisterhaft versteht, aber nicht dauernd und gleichmäßig zu fesseln weiß, da das bearbeitete thematische Material nicht tief und originell genug ist. Ein Grundmotiv in mannigfaltigster Abwandlung beherrscht die vier Sätze, von denen das Scherzo am besten gelungen ist. Meisterleistungen als Dirigent bot R. Heger mit Webers Freischütz-Ouvertüre und Beethoven, F-dur-Sinfonie.

Auf einer Veranstaltung der neu gegründeten Vereinigung für Kammerkonzerte trug der einheimische Klaviervirtuose Ernst Potthof in ausgeglichener Technik und feiner Empfindung Beethovens cis-moll-Sonate (Opus 27,1) und Chopins h-moll-Scherzo vor; die Elberfelder Altistin Margarete Hande sang ausdrucksvoll skandinavische und englische Volkslieder.

Unter den gemischten Chören des Wuppertales nimmt der Barmer Bach-Verein (Dirigent G. Grote) eine führende Stelle ein; ausgezeichnet nach Inhalt und Ausführung war u. a. ein Weihnachtskonzert mit einer wundervollen Motette von A. Bruckner, alten Liedern von „Jesus und Maria", einer herrlichen Vertonung des 112. Psalms von Händel, sowie andern musikalischen Kostbarkeiten. Hervorragend waren die Leistungen der Elberfelder Kurrende (Leiter Erich von Baur) auf einem Volksliederabend und bei einem poesievollen Krippenspiel. Rühmlichst zu erwähnen sind die Konzerte des Elberfelder Lehrer-Gesangvereins (Dirigent Franz von Hoeßlin), der größeren Männerchöre beider Städte, welche namentlich auf jährlich regelmäßig wiederkehrenden „Bußtagskonzerten" kleinere und größere Chöre älterer und neuerer Zeit dank trefflichen Stimmaterials und guter Schulung wirksam zu Gehör bringen.

Trotz starken Abbaues bewährter Kräfte ist unsere Oper auch jetzt noch imstande, mit Aufführungen aufzuwarten, die nicht selten den gewohnten Durchschnitt überflügeln. Neu einstudiert wurden größtenteils ältere, bewährte Werke: „Meistersinger", „Freischütz", „Zar und Zimmermann", „Lustige Weiber", „Barbier von Sevilla", „Toska", „Boris Godunow", „Hänsel und Gretel"; einige Operetten („Gräfin Mariza", „Das Land des Lächelns"). Durchweg erfreuen sich die Vorstellungen eines guten Besuches, namentlich die der heiteren Muse (Operetten); Bildungs-, Theaterverein tragen viel zur Füllung des Hauses in Barmen wie in Elberfeld bei. Aus dem Künstlerpersonal ragen empor: Fritz Mechlenburg als umsichtiger erster Kapellmeister, Heinz Anraths als sehr erfolgreicher Chorleiter; auf den einzelnen Rollengebieten die Damen: Maria Hundt, Hildegard Kleiber, Ruth Beyer, Gertrud Clahes, Charlotte Müller; die Herren: Henk Noort, Walter Hagner, Rudolf Weyrauch, Martin Schäffer, Harry Breyer.

Gedrängt durch die furchtbare Finanznot, hat unsere Stadt die Absicht, von der nächsten Spielzeit ab das Theater zu verpachten. Auf ein öffentliches Ausschreiben meldeten sich 14 Bewerber. Um das weitere Schicksal unserer Bühnen, die niemals zu den schlechtesten des Deutschen Reiches gehörten, ist jeder ernste Kunstfreund tief besorgt.

H. Oehlerking.

## AUSLAND.

PRAG. Den Beschluß der diesjährigen Spiel- und Konzertzeit machte die „Prager Musikwoche", über die an anderer Stelle besonders berichtet wurde. Die bemerkenswertesten musikalischen Ereignisse deutscherseits außerhalb des Rahmens der Musikwoche zu Ende der Saison sollten in den Maifestspielen des Deutschen Theaters geboten werden. Diese brachten aber manche Enttäuschung. Vor allem die zu Gast geladene Wiener Staatsoper ließ alle Erwartungen unerfüllt. Eine durch sie bewirkte, unter der Leitung des Generalmusikdirektors Klemens Krauß stehende Aufführung der „Fledermaus" von Strauß in Opernbesetzung erwies sich als künstlerisch verfehlt und wenig repräsentativ, ein Ballettabend des Wiener Staatsopernballetts als unbefriedigend und unbedeutend. Die musikalische Ehre dieser Maifestspiele rettete eine italienische Opernstagione durch ein vorzüglich zusammengespieltes, unter der musikalischen Führung Arturo Lucons stehendes Ensemble der Mailänder Scala. Es gab italienische Musik, eine Aufführung des „Barbier von Sevilla" von Rossini und des „Rigoletto" von Verdi, in echt italienischer Art, mit Betonung des Rhythmus, der Melodie und dramatisch ausgenützter,

wundervoll abgetönter Dynamik, mit blitzblanker Sauberkeit in der Durchführung Unter den Solisten imponierten insbesondere die in den Titelrollen der Opern gehörten beiden Baritone: Sgn. Stabile (Barbier) und Sgn. Franceschi (Rigoletto). — Knapp vor den Maifestspielen hatte das Deutsche Theater die Erstaufführung einer von den beiden Wiener Opernkomponisten Jul. Bittner und Erich Wolfgang Korngold verfaßten Straußbiographie-Operette „Walzer aus Wien" herausgebracht. Ein Werk, das mit Geschick alte bekannte und weniger bekannte Melodien und Tanzweisen von Johann Strauß Vater und Sohn in wirkungsvoller instrumentaler Neubearbeitung verwendet. — Das Tschechische Staats- und Nationaltheater hatte noch vor der Musikwoche einen interessanten Ballett-Abend ins Werk gesetzt: Strawinskys „Feuervogel" und Roussels „Das Fest der Spinne" unter der ausgezeichneten musikalischen Leitung des bedeutenden russischen Dirigenten Malko. — Im Konzertsaale gab es noch vor Torschluß ein Dirigentendebüt: Dr. Heinrich Swoboda stellte sich als neuer Chorleiter des Deutschen Singvereins vor. Ein gediegener Musiker, der nur in der Stabführung noch sehr der Abklärung bedarf. Er brachte als Erstaufführung für Prag eine achtunggebietende, breit angelegte und polyphon reiche Motette von dem Münchner Tonsetzer Karl Marx zu Gehör. — Unter den letzten tschechischen Konzerten war das bedeutendste ein Strawinsky-Konzert des Tschechischen Vereines zur Pflege moderner Musik, bei dem Strawinskys Kantate „Die Hochzeit" für Soli, Chor, vier Klaviere und Schlagzeugensemble zur eindrucksvollen Aufführung gelangte. Die Hauptsensation der letzten Konzertwochen aber bildete natürlich das erstmalige Auftreten der amerikanischen Jazz-Meistersänger „Revellers", die in der künstlerischen Vollkommenheit ihrer vokalen Ensemblekunst allerdings außerordentliche Eindrücke hinterließen.

E. J.

SALZBURG. Die zweite Hälfte des Orchesterkonzertabonnements brachte einen auf den Fasching zugeschnittenen Abend mit Mozarttänzen, Schuberts Rosamunde-Musik, Smetanas Ouverture zur „Verkauften Braut" und Johann Straußwalzern, für welche der Koloratursopran der Wiener Staatsoper Maria Gerhart gewonnen war. Heinz Scholz spielte die halsbrecherischen Metamorphosen des „Künstlerleben"-Walzers von Godowsky, die den natürlichen rhythmischen Schwung des Originals durch Häufung von technischem Beiwerk unnötig hemmen. Das Schlußkonzert brachte neben Gustav Mahlers 1. Symphonie das Beethoven-Violinkonzert mit Georg Steiner, einem sympathischen Künstler ohne ausgeprägte Eigenart, und Mozarts merkwürdiges Zwitterwerk, die Sinfonie-Ouverture K. V. 318. Als Ergänzung zu diesem Zyklus konnte ein außerordentliches Konzert gelten, das Schuberts Unvollendete, Jan Brandts-Buys „Poetischen Spaziergang", der auf wohlgepflegten Pfaden wandeln läßt, und J. L. Nicodes Chorwerk „Das Meer" (Gesangssolo: Martha Schlager, Chor: Salzburger Liedertafel) aufs Programm setzte. Mit Ausnahme des letztgenannten Werkes, das von Ernst Sompek geleitet wurde, fungierte als Dirigent wie gewöhnlich Dr. B. Paumgartner. Berechtigtes Interesse erregte eine Aufführung des seit Mozarts Lebzeiten (!) hier nicht wieder gehörten „König Thamos" durch die Salzburger Chorvereinigung (Leitung Felix Gruber) unter Mitwirkung des Schulvereinsorchesters. Die einzelnen Musikstücke wurden durch rezitierten Text miteinander verbunden. Wie der „Idomeneo" gewährt dieses Werk viele Ausblicke in des Meisters Reifezeit. Der Kammermusikzyklus brachte außer Standwerken der Literatur (Mozart, Beethoven, Brahms) das „symphonische" Streichquintett Bruckners, die grüblerisch langatmige Kammermusik P. Scheinpflugs „Worpswede" (Gesangspart: Martha Schlager), Smetanas „Aus meinem Leben" und Sergej Tanejews bei aller Originalität deutlich von Tschaikowsky beeinflußtes Klavierquintett. Bei den Trioabenden (Salzburger Triovereinigung) kamen Haydn, Beethoven, Brahms, Schumann und Smetana zu Worte. Als Ausflug in die vorklassische Zeit begrüßte man den Vortrag eines Triokonzerts von François Couperin. In die neue Zeit versetzten die Trios von Maurice Ravel und G. Fr. Malipiero, der den Typ des impulsiven, impetuosen Neutöners vertritt. In einem Violin-Klavierabend versuchten sich Andre de Ribaupierre und Irene Jacobi mit besserer Einfühlung an modernen Werken als an einem Mozart. Eine prachtvolle italienische Baritonstimme führte Enrico de Franceschi in einem Arienabend zum Siege. Weniger Eindruck als bei ihrem letzten Auftreten machte diesmal die Liedersängerin Elisabeth Zulauf, die mit der deutschen Sprache noch Mühe hat. Ein recht interessanter Versuch, sich mit dem Melodram auseinanderzusetzen, wurde von Arpad Laban unternommen, der Karl Schoßleitners packende Ballade „Mensch und Centaur" mit einer untermalenden Musik versehen hat. Laban faßt das Problem vom Tänzerischen her an. Spannung und Entspannung stehen im Vordergrund seines musikalischen Ausdrucks. Ein abschließendes Urteil über diesen Versuch zu geben, wäre verfrüht.

Dr. Roland Tenschert.

# MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Erstes Berlin-Brandenburgisches Sängerfest in Potsdam. Siebentausend Sänger versammelte der Berlin-Brandenburgische Sängerbund in Potsdam zu einem mehrtägigen Musikfest, das als eindrucksvolle Kundgebung für das Deutsche Lied gelten darf. In seiner Begrüßungsansprache hob der Vizepräsident der Regierung Dr. Meyer hervor, daß das Deutsche Lied die Aufgabe hat, Brücken zu schlagen über den Abgrund des Mißtrauens und Parteihaders, um den Glauben an das Vaterland aufs neue zu stärken. Aber nicht nur vom kulturellen Standpunkt aus darf die Aufgabe dieses imposanten Festes als voll erfüllt betrachtet werden; auch die künstlerische Seite wurde, abgesehen von den unvermeidlichen Einzelheiten der Ausführung, in keiner Weise vernachlässigt. Zum ersten Male gewann ein Berliner Sängerfest durch Berücksichtigung instrumentaler Werke eine Bedeutung, die über den Rahmen des Sängerwesens hinausragte. Unter der verständnisvollen Leitung von Karl Landgrebe gelangte der „Sommerabend" von Siegfried Burgstaller zur Erstaufführung. Ein Orchesterwerk, das allzu stark von Richard Strauß beeinflußt ist, ohne besondere Erfindung zu zeigen. Uraufgeführt wurde der Chor mit Orchester „Das andere Land" von Hans Brehme, der es sehr geschickt versteht, Stileigenheiten des sechzehnten Jahrhunderts mit Gegenwartsforderungen in Einklang zu bringen. Kleinere Chöre von Fritz Steineck und Karl Goepfart wurden ebenfalls erfolgreich aus der Taufe gehoben. Den stärksten Eindruck hinterließ wiederum die erschütternde Kantate „Wachet auf" für drei Chöre, Solo und Orchester von Hugo Kaun. Die gegenwärtige Chorliteratur wurde in Werken von Waldemar v. Baußnern, Paul Graener u. a. besonders berücksichtigt. Festdirigenten waren Hanns Mießner, Karl Landgrebe, Walter Schmidt. Die imposanten Massenchöre im Potsdamer Stadion wurden von der Berliner „Funkstunde" übernommen. Der Eindruck des Festes, das von einem Festzug von fast einstündiger Dauer gekrönt wurde, war nachhaltig und tief. Dr. Fritz Stege.

Das 2. Internationale Bruckner-Fest, das für Herbst dieses Jahres in Wien geplant war, wird wegen der schweren wirtschaftlichen Lage verschoben und ist nunmehr für Anfang Juni 1932 bald nach der Einweihung der Bruckner-Orgel in St. Florian oder im Anschluß an diese, in St. Florian-Linz beabsichtigt.

Im Rahmen der von der Grazer Festspielgemeinde veranstalteten Juni-Festspiele kamen Roderich Mojsisovics Serenade für Streichtrio op. 21 durch das Michl-Quartett (A. Michl, V. Andinger, V. Stepnicka) und Mozart-Mojsisovics Ballett „Die Liebesprobe" (Ballett d. Grazer Oper unter Hilde Engel, Orchesterleitung: Opernchef Carl Tutein) zur Aufführung; letzteres im altehrwürdigen Landhaushofe, einem der schönsten Bauwerke italienischer Renaissance in Österreich.

In der Vorkriegszeit veranstaltete die Neue Bach-Gesellschaft in Eisenach alle zwei Jahre Bach-Feste. Sie will die Feste in diesem Jahre aber wieder aufleben lassen und wie früher regelmäßig durchführen. Das erste Bach-Fest nach dem Kriege ist für den Herbst vorgesehen. Mit der orchestralen Leitung wurde Professor Georg Schumann betraut.

Salzburger Festspiele 1931. Die Salzburger Festspielhausgemeinde teilt mit: Da Maestro Arturo Toscanini dem dringenden Wunsche Ausdruck gab, die Erfüllung seiner für heuer gegebenen Zusage auf die nächstjährigen Festspiele zu verschieben, wird das Festkonzert der Wiener Philharmoniker am 26. August unter Leitung des Generalmusikdirektors Franz Schalk stehen. Für die gleichfalls von Franz Schalk dirigierten Aufführungen von Mozarts „Don Juan" am 3. und 22. August wurde die Sängerin der Pariser Großen Oper Germaine Lubin gewonnen. (Bot wirklich Deutschland und Österreich keine wertvollere Kraft?!)

Nachdem die Waldbühne in Braunsberg in Ostpreußen von der Stadt übernommen ist, sollen in diesem Jahre wieder Waldfestspiele stattfinden. Zunächst ist für den 9. August eine Aufführung von Johann Strauß' „Zigeunerbaron" vorgesehen. Die Hauptrollen werden von Mitgliedern der Staatsoper und der Städtischen Oper in Berlin sowie des Königsberger Opernhauses gespielt werden. Das Orchester wird ebenfalls vom Königsberger Opernhaus gestellt. Die musikalische Leitung hat Kapellmeister Feustel-Königsberg, die Regie führt der Königsberger Rundfunkregisseur Bellmann.

Bitterste Notlage herrscht im vogtländischen Musikwinkel. Um auf diese Not hinzuweisen, wird in der Harmonika- und Geigenbauerstadt Markneukirchen Anfang August ein Musikfest veranstaltet. Bedeutende Persönlichkeiten des deutschen Musiklebens wie Generalmusikdirektor Fritz Busch (Staatsoper in Dresden) haben ihre Mitwirkung zugesagt.

Das Programm des Budapester Liszt-Festes ist nunmehr von dem Komitee für das nächste Frühjahr festgelegt worden. Das Fest wird zehn Tage dauern und die Vorstellungen und Konzerte werden unter freiem Himmel veranstaltet. Am ersten Tag wird das Christus-Oratorium auf-

geführt, am zweiten folgen Szenen zu der Musik der Rhapsodien, am dritten Tag findet ein großes Konzert statt, am vierten das „Mysterium", von der Gesellschaft des National-Theaters dargestellt, am fünften Tag eine Gala-Aufführung der „Königin von Saba". Dieses Programm wird an den folgenden fünf Tagen wiederholt.

Anfang Juni fand in Weiden, dem Geburtsort Max Regers, ein Oberpfälzisch-Egerländischer Heimattag statt. Im besonderen wurde dabei Regers gedacht, von dessen Werken die Vaterländische Ouvertüre, die Mozart-Variationen und der Hymnus „An die Hoffnung" durch das Würzburger Konservatoriumsorchester unter Leitung von Prof. Dr. Hermann Zilcher zum Vortrag gelangte.

Während der diesjährigen Nürnberger Sängerwoche gelangten u. a. insgesamt elf Chöre aus dem neuen Volksliederbuch für die Jugend, darunter Liedbearbeitungen von Blech, Křenek, Raphael, Thomas und Tiessen, zur Aufführung.

Die Holland-Woche in Bad Pyrmont (2. Kulturwoche der Völker) vom 19. bis 25. Juli bot: eine Morgenfeier im Konzerthaus unter Mitwirkung der Dresdner Philharmonie und des Pyrmonter Musikvereins (Leitung Walter Stöver), ein Festkonzert alter Niederländer a cappella-Gesänge, ausgeführt von der Singakademie Hannover (Leitung MD. Hans Stieber, Orgel: Richard Liesche) mit einem Einführungsvortrag von Prof. Dr. Th. Werner, Hannover, und ein Orchesterkonzert der Dresdner Philharmonie (Leitung Walter Stöver) mit Werken zeitgenössischer holländischer Komponisten.

## GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Als eine Abteilung der „Allied Arts Guild of Carnegie Hall" hat sich unter dem Namen „Friends of German Music and Drama" eine neue Gesellschaft in den Vereinigten Staaten gebildet, mit dem Ziele, deutsche Opern- und Orchestermusik in Amerika zu fördern und zu verbreiten. Die Vereinigung will ihre Tätigkeit nicht nur auf New-York beschränken, sondern beabsichtigt, deutsche Opern, Operetten, Dramen usw. in anderen Städten mit starker deutsch-amerikanischer Bevölkerung zu pflegen.

Der „Alt-Wiener-Bund", der sich die Pflege des Volkslebens in Wien zur Aufgabe gemacht hat, veranstaltet demnächst im Dreherpark einen Kongreß der Wiener Straßensänger, bei dem alle Kategorien vom Solo-„Hoffänger" über den Leierkastenmann bis zum neuzeitlichen Radio-Straßenmusikanten Konkurrenzen miteinander austragen werden.

Der „Reichsverband der gemischten Chöre Deutschlands" hält seine diesjährige Tagung in Marienburg (Westpr.) ab. Freilichtaufführungen und Festkonzerte unter Leitung von C. Schiffner, Gustav Seipelt und MD. P. Wagner bilden den künstlerischen Rahmen.

Das Sekretariat der Musikkongresse 1931 Burg Lauenstein (Ofr.) teilt uns mit: Gebieterische Forderungen der Gegenwart führten Interpreten und Konzertveranstalter (Vereinsvorstände, Dirigenten usw.) zum Zusammenschluß in einer „Vereinigung der Interpreten" einerseits und einer „Arbeitsgemeinschaft der Konzertveranstalter" andererseits, welche in enger, gemeinsamer Arbeit der Musikpflege durch Behebung vorwiegend wirtschaftlicher Nöte dienen werden. Zentralisation und Ausschaltung schädigender, z. Zt. noch herrschender Momente sollen der Musikpflege in ihren notwendigen Bestrebungen eine sichere Basis geben. — Eine Reihe von Veranstaltungen auf Burg Lauenstein und in dem vorbildlich modernen Haus des Volkes-Probstzella mit Maria von Basilides, Stefi Geyer, Dr. Werner Danckert (Kielflügel), GMD. Franz Jung, Prof. Walter Rehberg (Jankó-Flügel), Fritz Thöne (Veranstaltung für Volks- und Jugendkonzerte), mit dem Reitz-Quartett und den Thüringer Sängerknaben (Dirigent Herbert Weitemeyer) boten Anregungen zur Auseinandersetzung und Bereicherung. — Herbert Barth, der Gründer und Organisator der Musikkongresse, wurde von beiden Vereinigungen als leitender wie vermittelnder Sekretär beauftragt. Als Sitz wurde die wegen ihrer zentralen Lage geeignete Stadt Erfurt (Anschrift: H. Barth, Postfach 133) bestimmt.

Der Allgemeine Deutsche Musikverein, die Internationale Gesellschaft für neue Musik und der Reichsverband deutscher Tonkünstler und Musiklehrer geben bekannt, daß Kompositionen für ihre Musikfeste 1932 unter folgender Anschrift einzureichen sind: Akademie der Tonkunst für den Allgemeinen Deutschen Musikverein, München, Odeonsplatz. Es ist anzugeben, ob ein Werk für alle drei Gesellschaften oder nur für die eine oder andere in Frage kommen soll. Der Einreichungstermin endigt mit dem 1. September 1931. Zur Einreichung in Betracht kommen: Werke kammermusikalischen Charakters, solche für großes und kleines Orchester, Chor- und Bühnenwerke. Die Einsendungen sollen den Namen des Autors, die Adresse des Einreichers und die Angabe tragen, ob das Werk bereits aufgeführt ist. Die Kompositionen sollen in Partitur von gutleserlicher Handschrift eingereicht werden, bei Chor- und Bühnenwerken ist außerdem ein Klavierauszug erwünscht. Der Sen-

dung ist Rückporto beizufügen (von ausländischen Einreichern in Form von Coupon-reponse international).

Professor Dr. Wilibald Gurlitt-Freiburg i. Br. ist eingeladen, auf der diesjährigen (14.) Jahresversammlung der Luther-Gesellschaft (Vorstand: Prof. D. Althaus-Erlangen und Hauptpastor D. Knolle-Hamburg) in Dresden am Montag, den 19. Oktober, einen Vortrag über „Johannes Walter und die Musik der Reformationszeit" zu halten.

## KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Das Bayer. Staatskonservatorium der Musik zu Würzburg veröffentlicht seinen 56. Jahresbericht, aus dem zu entnehmen ist, daß sich das Institut unter seinem Leiter Geh. Rat Prof. Dr. Hermann Zilcher in erfreulicher Weise aufwärts entwickelt. Ganz besonders ist im Rahmen des Konservatoriums die Orchesterschulung vertreten. Die Orchesterschule gliedert sich in eine Vorschule und in ein Konzertorchester. Letzterem ist seit der Übernahme der Leitung des Konservatoriums durch Prof. Dr. Hermann Zilcher in zahlreichen öffentlichen Konzerten, Fest- und Opernaufführungen Gelegenheit auch zu praktischer Wirksamkeit gegeben worden, so daß das Konservatorium gerade im Hinblick auf seine Orchesterschule auf hervorragende Erfolge blicken kann. Die Reifeprüfungen des Konservatoriums finden unter Leitung der Regierung statt. Neben der Orchesterschule sind aber auch alle einzelnen Lehrfächer der praktischen Musik durch ausgezeichnete Lehrkräfte besetzt. Die Besucherzahl umfaßte während des Jahres 1930/31 insgesamt 523 Musikstudierende. An eigenen Konzerten veranstaltete das Konservatorium 8 große Konzerte, ferner 5 Konzerte und 2 Nachtmusiken im Rahmen des 10. Mozartfestes, 9 Morgenaufführungen, 2 geistliche Abendmusiken und 4 sonstige Schüleraufführungen. Aus den Konzerten ist noch die Aufführung der „Legende von der heiligen Elisabeth" von Liszt am 31. Mai besonders hervorzuheben.

Wie dem Amtlichen Preußischen Pressedienst geschrieben wird, veranstaltet der Finkensteiner-Bund im Hochsommer und Herbst eine große Anzahl von Singwochen, die teils auf reichsdeutschem Boden, teils im deutschen Sprachgebiet außerhalb der Reichsgrenzen stattfinden. Der Plan der Veranstaltungen kann von der Geschäftsstelle in Kassel-Wilhelmshöhe, Rasenallee 77, bezogen werden.

Das Musikwissenschaftliche Seminar der Universität Münster i. W. veranstaltete mit Universitätschor und Collegium musicum der Universität unter Leitung von Privatdozent Dr. Fellerer im Sommersemester einen Abend: Zeitgenössische Musik (Werke von Milhaud, Hindemith, Strawinsky, R. Greß, Ravel, L. Weber, Bartok), eine Serenade (Werke von Mozart, Haydn, J. A. P. Schulz) und ein Turmblasen (Werke von J. Pezel, H. Schein, Castileti, G. Reiche).

In dem Volkshochschulheim auf dem Darß, Prerow (Ostsee) werden die Bodeschule und der Finkensteiner-Bund in Verbindung mit Dr. Fritz Klatt vom 1. bis 10. Oktober eine Arbeitstagung unter dem Leitgedanken „Musik und Bewegung" abhalten. Es ist an Teilnehmer gedacht, die sich mit Fritz Klatt besonders um die theoretischen Grundlagen eines von schöpferischer Gestaltung erfüllten Lebens bemühen, die mit Dr. Rudolf Bode und dem Finkensteiner-Bund Wege zu solchem Leben gehen, und schließlich an solche, die nach einer richtigeren und darum reicheren Form ihrer Lebensführung streben.

Der Nationalrat hat das Gesetz über die Auflösung der Fachhochschule für Musik und darstellende Kunst in Wien, die der Musikakademie angegliedert war, in zweiter und dritter Lesung angenommen.

Staatliche Hochschule für Musik zu Weimar. Anfang Juli haben unter dem Vorsitz eines Regierungsvertreters die auch in Preußen und anderen deutschen Ländern anerkannten staatlichen Prüfungen für Privatmusiklehrer stattgefunden. Gemeldet hatten sich 5 Bewerber. Davon haben vier, mit dem Hauptfach Klavier, die Prüfung bestanden, und zwar Fräulein Elisabeth Abel aus Weimar, Elisabeth Bran aus Jena, Herr Ludwig Möckel aus Hildesheim und Fräulein Ilse-Katharina Trieschmann aus Weimar. Die Genannten haben nun die Berechtigung, sich als „staatlich geprüfter Musiklehrer" zu bezeichnen.

Der Lehrstuhl Prof. Friedrich Ludwigs, des verstorbenen Göttinger Musikhistorikers, der 1920 an der Hannoverschen Hochschule ein Ordinariat erhielt, nachdem er seit 1911 eine etatsmäßige außerordentliche Professur in Straßburg bekleidet hatte, soll, der Zeitschrift für Musikwissenschaft zufolge, nicht wieder besetzt werden. Im preußischen Staatshaushaltplan war das Göttinger Ordinariat als „künftig wegfallend" bezeichnet worden. Das bedeutet die Vernichtung des wichtigen Lehrstuhls an der größten nordwestdeutschen Hochschule, gegen die eine öffentliche Verwahrung wohl angebracht erscheint.

Arbeitswochen für Musiklehrer veranstaltet der Tonika-Do-Bund E. V. (Verein für musikalische Erziehung) in nächster Zeit in Berlin, Westfalen, Schlesien und Sachsen. Den Berliner Kursus für Gehörbildung und

Methodik des Instrumentalunterrichts vom 20. bis 29. August leitet Seminarleiterin Maria Leo. Die weiteren Kurse für Schul- und Privatmusiklehrer finden statt vom 1. bis 5. September im Ferienheim Haus Dortmund bei Meschede (Sauerland), (Dozenten: Schulmusiklehrer Wilh. Heidemann, Bielefeld, Maria Leo, Berlin), vom 5. bis 10. Oktober in der Jugendherberge auf dem Aschberg bei Markneukirchen i. Vogtl. (Dozenten: Privatmusiklehrerin Dore Gotzmann, Liegnitz, Kantor Alfred Stier, Dresden, erster Vorsitzender des TDB, und Lehrer Willi Winnen, Leipzig), weiter vom 5. bis 10. Oktober im Heimgarten Neiße-Neuland, Oberschlesien (Dozenten: Kantor Erich Birkhahn, Namslau, akadem. Schulmusiklehrer Willy Petruschke, Oppeln). Arbeitsgebiete sind die Behandlung der Tonika-Do-Lehre (Einführung und Fortbildung) und ihre methodische Anwendung im Musikunterricht der Schule und am Instrument, Stimmbildung, Chorsingen, Lehrproben. Die Einladung zu den Kursen richtet sich an alle, die an der musikalischen Volkserziehungsarbeit beteiligt sind Schul- und Privatmusiklehrer, Chorleiter, Führer von Jugendbünden und Singgruppen, Kindergärtnerinnen, Hortnerinnen u. a. Auskünfte und Mitteilung der ausführlichen Arbeitspläne übersenden auf Anfordern die Geschäftsstellen des Tonika-Do-Bundes, Berlin W. 57, Pallasstr. 12, und Dresden-Blasewitz, Thielaustr. 8.

Vom 5.—7. Nov. ds. Js. findet in Schneidemühl eine staatliche Privatmusiklehrerprüfung statt. Meldungen sind unter Beifügung der erforderlichen Zeugnisse und Nachweise an das Provinzialschulkollegium in Schneidemühl (Regierungsgebäude) einzureichen.

## KIRCHE UND SCHULE.

Der Salzburger Domchor hat unter Leitung seines Domkapellmeisters Joseph Meßner eine Reihe bedeutender Werke der geistlichen musikalischen Literatur unter Mitwirkung bekannter Solisten (Seebach-Krefeld, Keldorfer-Salzburg, Klemens-Salzburg, Braunfernwald-Wien, Drummer-München, Gallos-Wien, Richard Mayr-Wien) auf Schallplatten gesungen (Christschall-Ges. Berlin) und es hat die Qualität der Leistungen allseits größte Begeisterung erweckt. Es wurden gesungen u. a. Mozarts „Requiem", „Krönungsmesse", „Motetten", Werke von Eybler, Gruber („Stille Nacht" in Originalbesetzung), Wolf, Reger, Meßner, Goller.

Kürzlich beging das Aachener Gregorius-Haus, die weithin bekannte Kirchenmusikschule, die Feier seines 50jährigen Bestehens. Aus bescheidenen Anfängen entwickelte sich hier ein musikalisches Institut (dem heute auch das städtische Konservatorium und ein staatliches Musikseminar angegliedert sind), das gegenwärtig im Musikleben Westdeutschlands eine bedeutende Rolle spielt. Die Aufwärtsbewegung des Gregorius-Hauses ist mit der zielbewußten und erfolgreichen Arbeit seiner jetzigen und ehemaligen Dozenten und Leiter verknüpft, unter denen Männer zu finden sind wie H. Böckerle (der Gründer), Fr. Nekes, Frz. Rud. Bornemasser (der jetzige Bischof von Trier) und Jos. Schwalge (der gegenwärtige Leiter).

Anläßlich des Johannisfestes brachte der Regensburger Domchor zum ersten Male ein Turmsingen, bei welchem „Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre" von Beethoven, „Tui sunt coeli" von Orlando, „Wie schön bist du freundliche Stille" von Schubert und „Füllt mit Schalle" von Gluck zum Vortrag kamen. Eine Menge von etwa 15 000 Menschen füllte den Platz um den Dom und lauschte den Weisen der „Domspatzen".

Von Hermann Schroeder, einem Schüler H. Lemachers, kamen bei einer vorbildlichen kirchenmusikalischen Andacht in „S. Peter"-Köln-Ehrenfeld (Chorleiter Josef Schmitt) drei Neuerscheinungen: zwei Orgelwerke und ein Motetten-Zyklus zur Erstaufführung.

Der Wittener Chor für Kirchenmusik sang unter der Leitung von Erich Näscher in seiner 48. letztmonatlichen Motette neben 4 Chorälen von Heinrich Kaminski die Motette op. 6 „Werkleute sind wir" von Karl Marx nach Worten von Rainer Maria Rilke. Die fleißig studierte Darbietung hinterließ nachhaltigen tiefen Eindruck.

Gelegentlich des 32. Kirchengesangstages vom 6. bis 8. Juni in Dortmund hatte der 13. Psalm von Gerard Bunk, aufgeführt vom Westfäl. Madrigalchor, den Studierenden und der Orchesterschule des Städt. Konservatoriums Dortmund, unter Leitung von Musikdirektor Holtschneider, großen Erfolg. — Bei der gleichen Gelegenheit veranstaltete die Kirchenmusikschule der genannten Anstalt eine Orgelfeierstunde, in der u. a. Choralvorspiele von Otto Heinermann zur Aufführung gelangten.

In der Stadtkirche der Schwarzwaldstadt Calw, einer der ältesten Pflegestätten klassischer Kirchenmusik im Lande Württemberg, brachte am zweiten Deutschen Liedertag der Calwer Liederkranz auf Anregung und unter Leitung seines außerordentlich dispositionsfähigen Chormeisters, Musikdirektor Fritz Schrafft, Pforzheim, das Requiem nach Worten der Heiligen Schrift (op. 116) des Berliner Komponisten Hugo Kaun zur Aufführung. Dem in seiner leidenschaftlichen Kraft, wie in seiner religiösen Hingabe gleich ergreifenden Meisterwerk wurde eine sorglich ausgewogene,

überraschend gute und würdige Wiedergabe zuteil. Trotz der nicht geringen Anstrengungen meisterte der ausgezeichnet geschulte, mit innerer Begeisterung singende Chor die große Aufgabe, verläßlich unterstützt durch das Theaterorchester Pforzheim. Die Solopartie hatte die Tochter des Komponisten Maria Kaun, Berlin, übernommen, eine überaus sympathische Konzertsängerin mit tadellos gebildeter und ausgesendeter Stimme; den Orgelpart besorgte der feinsinnige Calwer Organist Hermann Mall. Der Eindruck der Aufführung war gewaltig und die stumme Ergriffenheit der Hörer ein Beweis für den inneren Wert des herrlichen Werkes. Sie war ein Ereignis und wurde als solches gefeiert. Zum Zeichen der Verehrung und Dankbarkeit beschloß der Calwer Liederkranz, Hugo Kaun die Ehrenmitgliedschaft anzutragen.

Zehn Jahre hindurch hat der rührige Organist der Leipziger Andreaskirche, Georg Winkler, seine Orgelvorträge abgehalten und damit dem Leipziger Musikleben einen wichtigen Dienst erwiesen. Er wurde in seinem Jubiläumskonzert von Prof. Julius Klengel und dem Winkler-Vokal-Quartett unterstützt. Möge es dem Veranstalter vergönnt sein, noch weitere Jahrzehnte zur Freude seiner Kunstgemeinde zu wirken! Zur Fortführung der Konzerte wird die Erwerbung der Mitgliedschaft in der „Gesellschaft zur Pflege der Orgelvorträge an St. Andreas" dringend empfohlen.

Unter Leitung von Kantor Bräutigam fand in der Johanniskirche zu Crimmitschau eine wohlgelungene „Abend-Motette" mit Werken von Bach, Buxtehude, Haydn, Joseph Marx, H. Marteau, Franziskus Nagler und Brahms statt. Die Veranstaltung wurde von der Tagespresse laut vorliegenden Urteilen anerkennend besprochen.

## PERSÖNLICHES

Der bekannte Violinvirtuose Henry Marteau hat die Ernennung zum Staatlichen Prüfungskommissar von der türkischen Regierung erhalten und hat bereits die ersten Prüfungen in Konstantinopel abgenommen.

Gertrud Callam, die Koloratursängerin des Hamburger Stadttheaters, wurde auf drei Jahre an die Berliner Städtische Oper verpflichtet.

Karl Rankl von der Kroll-Oper geht als Erster Kapellmeister an das Wiesbadener Staatstheater. Zemlinsky hat die Berufung abgelehnt

Felix Weingartner, der seit 1927 in Basel als Dirigent und Leiter der Dirigentenabteilung des Konservatoriums wirkt, hat das Gesuch um Erwerbung des Baseler Bürgerrechts gestellt, das in kürzester Zeit genehmigt werden dürfte Felix Weingartner, von Geburt Österreicher, ist durch den Friedensvertrag Italiener geworden.

Prof. Willibald Kaehler, der erste Dirigent der mecklenburgischen Staatsoper Schwerin, verläßt nach 25jähriger erfolgreicher Tätigkeit Schwerin und nimmt seinen Wohnsitz in München-Gauting.

Das Königsberger Opernhaus hat Alfred Bartolitius, Hans Heinz Wunderlich und Gert Niemar-Post (Regensburg) neu verpflichtet.

Der Posten des Generalmusikdirektors am Hessischen Landestheater in Darmstadt, der durch die Berufung Dr. Carl Böhms nach Hamburg frei geworden ist, soll in der nächsten Spielzeit nicht besetzt werden. Die Funktionen des ersten Dirigenten werden der bisherige zweite Kapellmeister Zwißler und Dr. Hans Schmidt-Isserstedt, bisher am Stadttheater in Rostock, ausüben.

Generalmusikdirektor Oskar Malata von Chemnitz. Auf der Höhe der Wirkungskraft wendet sich der erst Fünfundfünfzigjährige ohne Rat des Arztes von Amt und Bürde. Menschliches, Allzumenschliches mag sein Spiel dabei treiben. Ein Teil der Presse stand dauernd im Angriff. Aber aus allen Mißhelligkeiten steigt das Heroentum uneigennütziger, einer Sache dienender Entäußerung. Schon vor zwei Jahren legte Malata die Konzertleitung nieder, um der Wiedergeburt einer Glanzzeit Chemnitzer Konzertlebens nicht hinderlich zu sein. Jetzt hat er auch vom Pulte des Opernhauses Abschied genommen. „Ein Baum entblättert, ehe der Sturm ihn gebrochen", könnte man ein Lessingwort leicht ändern. Schade nur, daß nicht die Kluft zwischen dem Mittelpunkt und Umkreis städtischen Musikgeschehens in Chemnitz überbrückt werden konnte, damit im nächsten Jahre die Städtische Kapelle mit „ihrem" Generalmusikdirektor das hundertjährige Bestehen feiern könnte. Mit Mozarts „Figaro" kam und ging Malata. Das ist ein Bekenntnis des Wieners, bedeutet aber auch eine Enge des Wirkungsfeldes. Die Orchestermusik blieb in Chemnitz hinter der Gegenwart zurück. Doch manchem dem Herkommen verbundenen Komponisten half Malata zur Aufführung seines Werkes. Das ist die menschliche Seite dieses der Sonne zugewandten Mozartapostels. 1909 wurde Malata erster Theaterkapellmeister am neuen Chemnitzer Opernhause, ein Jahr darauf als Städtischer Musikdirektor auch mit der Konzertleitung betraut, 1919 erhielt er die Dienstbezeichnung „Generalmusikdirektor". Das Chemnitzer Tonkünstlerfest 1926 schuf seinem Namen weite Geltung. Die letzte Opernleitung und ein von „seiner" Kapelle veranstalteter Abschiedsabend brachten dem Scheidenden lauten Beifall und vielerlei Ehrungen.

W. R.

Dr. Rudolf Ficker in Wien wurde vom bayerischen Ministerium für Unterricht und Kultus zum ao. Professor für Musikwissenschaft an der Philosophischen Fakultät I. Sektion der Universität München in etatsmäßiger Eigenschaft ernannt und ihm zugleich die Amtsbezeichnung und die akademischen Rechte eines ordentlichen Professors verliehen.

Der Chemnitzer Kirchenmusikdirektor Professor Franz Mayerhoff ist in den Ruhestand getreten. Mayerhoff, der 1864 in Chemnitz geboren wurde, studierte am Leipziger Konservatorium und kam nach wenigen Wanderjahren als Theaterkapellmeister in seine Vaterstadt zurück, wo er seit 1888 als Kantor der Petrikirche und ab 1898 als Kirchenmusikdirektor an der Kirche zu St. Jakobi, daneben als Leiter des Musikvereins, des Lehrergesangvereins (und während der Kriegsjahre auch des Leipziger Riedelvereins) vorbildlich und segensreich wirkte.

Der bekannte Pianist Prof. Leonid Kreutzer, Lehrer an der Staatlichen Hochschule für Musik in Berlin, ist kürzlich von einer längeren Reise in Japan zurückgekehrt. Er hat zahlreiche Konzerte, in Tokio allein vier, gegeben und auch eine umfangreiche Lehrtätigkeit ausgeübt.

Felix Wolfes, der erste Kapellmeister des Opernhauses in Essen, wird mit Beginn der neuen Spielzeit als Leiter der Dortmunder Oper nach Dortmund übersiedeln.

Ewald Lengstorf vom Hamburger Stadttheater wurde als erster Kapellmeister an das Städtische Opernhaus in Essen verpflichtet.

Hertha Faust von der Kroll-Oper wurde für die nächste Spielzeit an die Städtischen Bühnen in Nürnberg verpflichtet.

Kapellmeister Adolf Wach, ein geborener Münchener, wurde als musikalischer Oberleiter und Dirigent der Städtischen Sinfoniekonzerte nach Rostock als Nachfolger des an das Hessische Landestheater Darmstadt berufenen Dr. Schmidt-Isserstett verpflichtet.

Die Berliner Opernsängerin Margret Pfahl und der frühere Intendant der Städtischen Oper Dr. Kurt Singer zeigen ihre Vermählung an.

### *Geburtstage.*

Ernestine Schumann-Heink, die berühmte Altistin, wurde 70 Jahre alt. Die ältere Generation kennt sie von ihrem Auftreten in Bayreuth. In Richard Strauß' „Elektra“ sang sie die Klytemnästra bei der Uraufführung des Werkes in Dresden. Sie lebt heute in Corondo (Kalifornien).

Oscar Fried wird am 10. August 60 Jahre alt. Er ist ein namhafter Dirigent, leitete das Berliner Sinfonieorchester und hat sich durch zahlreiche Auslandsreisen eine internationale Bedeutung erworben. Fried, ein Schüler von Humperdinck und Phil. Scharwenka, ist auch als Komponist von Chorwerken, Kammermusik u. a. hervorgetreten.

Hermann Zilcher wird am 18. August fünfzig Jahre. Die ZFM. würdigte den Lebensjubilar und ausgezeichneten Künstler in einem Sonderheft (Februar 1930), auf das angelegentlich hingewiesen sei.

Heinz Tietjen, der Generalintendant aller Staatstheater Preußens, feierte seinen fünfzigsten Geburtstag. Er war Schüler von Nikisch, Kapellmeister und Theaterdirektor in Trier, Saarbrücken, Breslau, Intendant der Berliner Städtischen Oper, und ist zur Zeit künstlerischer Leiter der Bayreuther Festspiele.

Prof. Dr. Curt Sachs in Berlin, der Musikhistoriker, wurde 50 Jahre alt. Sachs, der Berliner von Geburt ist, hat als erste Schrift eine Musikgeschichte seiner Vaterstadt geschrieben. Dann hat er sich insbesondere der Musikinstrumentenkunde zugewandt, er ist heute der Leiter der staatlichen Instrumentensammlung an der Musikhochschule, wo er neben seiner Tätigkeit als außerordentlicher Universitätsprofessor unterrichtet.

### *Todesfälle.*

† kurz nach der in aller Stille begangenen Feier seines 71. Geburtstages in Meran Carl Bechstein. Er hat den Ruf der weltbekannten Klavierfirma noch vergrößert und auch im schärfsten Wettbewerb mit anderen Firmen ihre angesehene Stellung aufrecht erhalten. Der jetzt verstorbene Chef des Hauses verstand es, erste Pianisten an sein Haus zu fesseln, wie z. B. Busoni, Artur Schnabel, Eugen d'Albert, Moriz Rosenthal, Wilh. Backhaus, Eduard Erdmann, Rudolf Serkin, Lubka Kolessa, Frederic Lamond und Emil v. Sauer.

† Auguste Reh-Caliga, Kammersängerin und Gesangsprofessorin an der Weimarer Musikhochschule. Sie war eine hervorragende Wagnersängerin und Mitglied der Wagnertournee Angelo Neumann.

† ist vor wenigen Wochen in ihrem Heim in Hellerau bei Dresden das ehemalige langjährige Mitglied des Leipziger Stadttheaters und des Frankfurter Opernhauses Paula Doenges nach längerem Leiden.

† ist in Eisenach im 68. Lebensjahre Oberstudienrat Prof. Dr. Wilh. Nicolai, ein um das künstlerische und wissenschaftliche Leben seiner Heimatstadt hochverdiente Mann. Er gründete den Verein für Theaterkunst und war Mitbegründer des Bachvereins. Hervorragende Verdienste erwarb er sich um das Musikleben Eisenachs durch seine vielseitige Tätigkeit im „Musikverein“, dessen langjähriger Vorsitzender er war; auch gehörte er zu den Mitbegründern des „Collegium musicum“. Als Direktor des Reuter- und Wagner-Museums hat er viel für die Ausgestaltung und Erweiterung beider Museen

getan. Nicolai war Mitglied der „Erfurter Akademie der Wissenschaften". Eine enge Freundschaft hatte ihn einst mit Max Reger verbunden.

† der langjährige Mitarbeiter des Musikverlags C. F. Peters in Leipzig, Paul Ollendorf, im Alter von 63 Jahren. Ollendorf hat sich um die Entwicklung des Verlages, insbesondere um den Ausbau der Edition Peters große Verdienste erworben.

## BÜHNE.

Die thüringische Regierung hat sich bereit gefunden, dem Reußischen Landestheater in Gera für den Fall von Etatüberschreitungen die Übernahme einer Bürgschaft in Höhe von 50000 Mark zu gewähren. Das bedeutet natürlich eine staatliche Unterstützung des Theaters. Dem Landtag soll demnächst eine entsprechende Vorlage zugehen. Es besteht allerdings die Gefahr, daß die Sache verschleppt und der Beschluß dadurch wirkungslos wird, weil sich der Landtag am Sonntag bis zum Herbst vertagt. Um das zu vermeiden, wird sich voraussichtlich der Haushaltsausschuß des Landtages bald mit der Vorlage beschäftigen und der Regierung die entsprechende Ermächtigung erteilen.

Richard Strauß hat dem Dresdner GMD. Busch die Uraufführung seiner neuen Oper „Arabella" für Dresden zugesagt. Das Werk ist dem Generalintendanten Dr. Reucker und dem GMD. Busch gewidmet.

Wie man aus Stuttgart meldet, beabsichtigt das württembergische Staatsministerium mit Rücksicht auf die ungünstige Finanzlage die staatlichen Zuschüsse für die Landestheater nochmals in einschneidendem Maße zu kürzen. Der von Staat und Stadt gemeinsam getragene Zuschuß war im Entwurf zum Staatshaushaltplan mit 2 Millionen vorgesehen, aber schon vor der Beratung im Landtag waren im Zusammenhang mit den Sparmaßnahmen rund 400 000 Mark abgestrichen worden. Nun sollen nach dem Wunsch des Staatsministeriums nochmals 500 000 Mark weggenommen werden, und zwar vom Staat; welche Folgerungen Stuttgart daraus zieht, ist noch nicht bekannt.

Das Kölner Opernhaus wird gleichzeitig mit den Staatsopern von Berlin und Dresden Wolf-Ferraris neuestes Werk „Die schalkhafte Witwe" in der zweiten Hälfte des Oktober zur deutschen Uraufführung bringen.

Die Stadt Berlin hat für Musik- und Theaterzwecke in diesem Jahre 2,6 Millionen Mark vorgesehen (im Vorjahre zirka 3,2 Millionen). Auf die Städtische Oper entfallen 1 670 000 Mark, wobei die diesjährigen Ersparnisse in Höhe von 360 000 Mark abzurechnen sind.

Die Stadt Kaiserslautern mußte wegen ihrer schwierigen Finanzlage den Betrieb des Stadttheaters mit Ablauf dieser Spielzeit einstellen. Unter dem Vorsitz von Oberbürgermeister Dr. Baumann-Kaiserslautern hat nun eine Vorbesprechung pfälzischer Stadtverwaltungen, Theatervereine und des Pfälzischen Verbandes für freie Volksbildung stattgefunden, die die einmütige Bereitwilligkeit zur Gründung einer Pfalzoper-G. m. b. H. ergeben hat.

Die Frankfurter Oper brachte „Tannhäuser" in stark anmaßender und willkürlicher Neuinszenierung Dr. Grafs (der schon im „Lohengrin" den Schwan strich!), auffallend durch rigorose Nichtbeachtung der szenischen Vorschriften Wagners, nur nach der musikalischen Seite der Aufführung, die unter W. H. Steinberg stand, zufriedenstellend. Neueinstudierungen und Inszenierungen von Puccinis „Bohême", Weinbergers „Schwanda, der Dudelsackpfeifer", Strauß' „Der lustige Krieg", Lortzings „Undine" dienten zur Auffüllung des Repertoire (z. Zt. die stattliche Anzahl von 56 Opern umfassend), das mit Alban Bergs „Wozzek", ebenfalls unter W. H. Steinbergs musikalischer Leitung, positive Bereicherung erhielt, wenngleich auch die wuchtige Größe der absoluten Atonalität dieser veristischen Schauspiel-Oper eine musikalisch traditionell gebundene Zuhörerschaft befremdete.

August Kruhm.

In Schneidemühl wurde ein neuerbautes Opernhaus mit Oberleithners „Eisernem Heiland" eingeweiht. Das 1000 Plätze fassende Grenzlandtheater untersteht dem Intendanten Heinemann (erster Kapellmeister: Edgar Behrend). Fürwahr — eine mutige und verdienstvolle Tat. Vivat, crescat . . . .

Die Oper Hannover (Operndirektor Rudolf Krasselt) schloß am 28. Juni. Die Spielzeit 1930/31 umfaßte ein Repertoire von 59 Werken, davon wurden zum ersten Male aufgeführt: Benda: „Der Jahrmarkt", Dohnanyi: „Der Tenor", Křenek: „Leben des Orest", Verdi: „Simone Boccanegra", Wilckens: „Karussellfahrt", Offenbach: „Orpheus in der Unterwelt" und „Robinsonade", Joh. Strauß: „Das Spitzentuch der Königin", Lehár: „Die lustige Witwe", Braunfels: „Galathea", Franckenstein: „Li-Tai-Pe", Reznicek: „Satuala", Puccini: „Manon Lescaut", Milhaud: „Train bleu". Die Spielzeit 1931/32 beginnt am 22. Aug. 1931 („Die Meistersinger von Nürnberg").

Weimar im Goethejahr 1932. Mit Rücksicht auf die Festspielzeit stellt das Nationaltheater ein besonders reichhaltiges Programm auf. So sollen zunächst in einem Zyklus diejenigen Opern zusammengefaßt sein, die in Weimar uraufgeführt worden sind, nämlich „Barbier von Bagdad" von Peter Cornelius, „Lohengrin" von Rich. Wagner, „Hänsel und Gretel" von Engelbert Humperdinck. Diese Werke und „Claudine von Villa Bella" (nach Goethe, Musik von Alfred Irmler),

die in Weimar ihre Uraufführung erleben wird, sollen im Verein mit Goetheschen Dramen zu Programmen für Wochenendfestspiele zusammengestellt werden. Besondere Würdigung sollen zwei lebende Komponisten erfahren, die am Weimarer Theater als Kapellmeister gewirkt haben: Eugen d'Albert und Richard Strauß, von denen „Tiefland" und „Die toten Augen", desgleichen „Ariadne auf Naxos" und „Rosenkavalier" in den Spielplan wieder aufgenommen werden, während „Salome" in neuer Einstudierung herausgebracht wird. Man hofft ferner, sie als Gastdirigenten heranziehen zu können, und will in Lieder-Matinéen Proben ihres außerhalb der Oper liegenden Schaffens geben. Als Erstaufführungen sind vorgesehen: Mozarts „Idomeneo" in der Bearbeitung von Richard Strauß, „Königin von Saba" (als Nachfeier von Karl Goldmarks 100. Geburtstag), „Das Herz" von Hans Pfitzner, „Herzog Wildfang" von Siegfried Wagner, „Friedemann Bach" von Paul Graener, „Der Fremde" von Hugo Kaun, „Der Freikorporal" von Georg Vollerthun, „Die Soldaten" von Manfred Gurlitt, „Die schalkhafte Witwe" oder „Der Schmuck der Madonna" von Ermanno Wolf-Ferrari, „Notre Dame" von Franz Schmidt.

Die Pläne der Vereinigten Opern Duisburg-Bochum versuchen auch in der bevorstehenden Spielzeit wiederum, ein möglichst vollständiges Bild von allen Gebieten des musikalischen Bühnenschaffens zu geben. An Neuheiten für beide Institute sind vorgesehen: Adam: „Der Postillon von Lonjumeau", d'Albert: „Die toten Augen", Kienzl: „Der Kuhreigen", Korngold: „Die tote Stadt", Meyerbeer: „Die Afrikanerin", Schumann: „Manfred", Verdi: „Don Carlos", Wolf-Ferrari: „Sly". Von Inszenierungen die für Duisburg allein in Frage kommen werden, enthält der Entwurf: Berlioz: „Fausts Verdammnis", Gluck: „Armida", Goetz: „Der Widerspenstigen Zähmung", Mozart: „Idomeneo", Pfitzner: „Das Herz", E. Toch: „Der Fächer", Tschaikowsky: „Eugen Onegin", Weismann: „Gespensterfonate". In neuer Ausstattung und Einstudierung bekommt Bochum und Duisburg den schon genannten „Tannhäuser", weiter Nicolai: „Die lustigen Weiber von Windsor", Offenbach: „Hoffmanns Erzählungen", Rossini: „Der Barbier von Sevilla". — Beethovens „Fidelio" wird in der den Duisburgern bereits bekannten Inszenierung nunmehr ebenfalls für Bochum eingerichtet. — Die Duisburger Bühne allein sieht vor: Flotow: „Martha", Lortzing: „Undine", Mozart: „Die Zauberflöte" und Verdi: „Othello". Von Opern, die wiederaufgenommen werden sollen, so Mozarts „Don Juan", Puccinis „Bohême", Wagners „Fliegender Holländer" und sein „Parsifal" sowie Webers „Oberon", wird nur das letztere Werk in Bochum gebracht werden.

Die Generaldirektion der Bayr. Staatstheater zu München gibt anläßlich der diessommerlichen Mozart- und Wagner-Festspiele einen „Almanach" heraus, der einen Überblick über die letzten beiden Spieljahre gibt. Daraus ist zu entnehmen, daß in der Spielzeit 1929/30 die meistgespielten Komponisten waren: Richard Wagner (57mal), Mozart (36mal), Puccini (32mal), Richard Strauß und Verdi (je 27mal) und Johann Strauß (17mal). Erwähnenswerte Einzelwerke: „Angelina" von Rossini-Röhr 10mal; „Meistersinger", „Zauberflöte" und „Rosenkavalier" je 9mal; „Don Giovanni", „Figaro", „Flieg. Holländer" und „Aida" je 8mal; „Palestrina" 5mal; „Rose vom Liebesgarten", „Christelflein", „Sly" (Wolf-Ferrari), Li-Tai-Pe" (Franckenstein), „Königskinder" (Humperdinck) je 4mal, „Barbier von Bagdad" „Armer Heinrich" und „Neugierige Frauen" (Wolf-Ferrari) je 2 mal. Die Spielzeit 1930/31 brachte an Uraufführungen: „Die Gespensterfonate" von Julius Weismann", „Die geliebte Stimme" von Jaromir Weinberger, „Spitzweg-Märchen" (Ballett) von Hans Grimm, „Komödie des Todes" von F. G. Malipiero; an Erstaufführungen: „Galante Gesellschaft" (Ballett) von Mozart, „Liebesprobe" (Ballett) von Mozart, „Fieber" (Ballett) von Theimer, „Galathea" von Walter Braunfels, an Neueinstudierungen „Der Schauspieldirektor" (in der Bearbeitung von Wilhelm Zentner) von Mozart.

Karl Hermann Pillneys musikalisches Zeitspiel „Von Freitag bis Donnerstag" wird in Berlin Anfang Oktober aufgeführt werden. Die musikalische Leitung hat GMD. Scherchen. Die Aufführung erfolgt im Rahmen einer vom sozialistischen Kulturbund veranstalteten Festvorstellung.

Das Stadttheater Augsburg (Leitung Intendant Karl Lustig-Prean) versendet soeben einen Rückblick auf die Spielzeit 1930/31, aus dem zu entnehmen ist, daß unter den 356 Veranstaltungen der Spielzeit 112 Opernaufführungen stattfanden, darunter eine große Anzahl Erstaufführungen und Neueinstudierungen. Die Höchstzahl der Aufführungen erreichte „Tannhäuser" mit 9 Aufführungen.

Kammersängerin Elsa Blank, vom Badischen Landestheater in Karlsruhe trat kürzlich durch eine Darstellung der „Undine" in Lortzings gleichnamiger Oper besonders hervor. Die Blätter berichteten einstimmig über die gesanglich wie darstellerisch selten abgrundete Leistung.

„Zar und Zimmermann" geht als erste Neueinstudierung der Berliner Städt. Oper in der Inszenierung Otto Krauß' am 19. August in Szene. Eine beachtenswerte Tatsache, wenn man bedenkt, daß Lortzing jahrelang an den Berliner Opernbühnen als ein wahrscheinlich zu „deutscher" Komponist geächtet wurde.

Die Vereinbarungen für das Gastspiel der Mailänder Scala in der Wiener Staats-

oper ſind jetzt endgültig feſtgelegt worden. Das Gaſtſpiel wird in der Zeit vom 26. bis 29. Auguſt ſtattfinden. Statt der vorgeſehenen ſechs Aufführungen werden nur vier ſtattfinden und zwar je zweimal „Der Barbier von Sevilla“ und „Rigoletto“.

Während des im Herbſt ſtattfindenden Völkerbunds-Kongreſſes in Genf wird das Baſeler Stadttheater ein großes Operngaſtſpiel in Genf veranſtalten. Die muſikaliſche Leitung wird Felix Weingartner übernehmen; zur Ergänzung des Baſeler Enſembles wurden mehrere prominente Mitglieder der Wiener Staatsoper verpflichtet.

Offenbach auf ſowjetruſſiſch. In zwei Leningrader Theatern finden gegenwärtig Offenbach-Aufführungen ſtatt, und zwar in der ſogenannten Kleinen Oper, die „Schöne Helena“ und im Volkshaus „Orpheus in der Unterwelt“. Die Textbücher der beiden berühmten Operetten ſind, wie die Sowjetpreſſe feſtſtellt, „politiſiert“ worden. Um der „Schönen Helena“ einen „ideologiſchen Inhalt“ zu geben, behandelt das umgearbeitete Textbuch die bevorſtehende große Abrüſtungskonferenz in Genf. Zum Schluß der Operette wird die Internationale geſungen. Auch „Orpheus in der Unterwelt“ hat eine entſprechende Bearbeitung erfahren. Die beiden Aufführungen ſtoßen jedoch ſowohl bei der Kritik als auch beim Publikum auf ſchärfſte Ablehnung. Der Theaterkritiker der Leningrader „Krasnaja Gaſeta“ macht ſich über das Beſtreben der beiden Theater luſtig, Offenbach zum Zwecke einer Revolutionierung des Theaters auszunutzen.

Auf ſeiner letzten Gaſtſpielreiſe durch Rußland hat der Berliner Dirigent Ignaz Waghalter eine Oper Peter Tſchaikowſkys aus deſſen beſter Schaffensperiode aufgefunden. Waghalter hat das Werk für die deutſche Bühne eingerichtet. In dieſer Form wird es Anfang der nächſten Spielzeit zur deutſchen Uraufführung gelangen.

## KONZERTPODIUM.

Joſeph Meßners international bekanntes ſymphoniſches Chorwerk „Das Leben“ für Sopranſolo, Frauenchor u. Orcheſter kommt Anfang November unter Leitung des Komponiſten zur Münchener Erſtaufführung.

Für die Berliner Philharmoniſchen Konzerte 1931 bis 1932 unter Leitung von Wilhelm Furtwängler wurden u. a. folgende Soliſten verpflichtet: Erica Morini, N. Milſtein, Maurice Ravel, Wilhelm Kempff, Adelheid Armhold, Artur Schnabel, Louis Graveure, Frieda Kwaſt-Hodapp.

Von Richard Tronnier (Hannover) wurden ſeit Januar erfolgreich uraufgeführt: Lieder op. 31/3 durch Lotte Koeſter, Emmy Kammann, Gertrud Schmidt-Gerlach (Norag) und Paul Gümmer (dieſer mit Begleitung des Ruſt-Quartetts ſtatt Klaviers); Klavierſtücke aus op. 35/7 (P. Engels, O. Ebel v. Soſen-Norag); „Muſik für drei Streicher“ (MS, Ladſchek-Quartett); „Hauskonzert“ für Violine, Cello, Klavier (MS, Norag-Trio).

Werke von Heinrich Zöllner wurden in letzter Zeit mehrfach mit größtem Erfolg zur Aufführung gebracht. Das Chorwerk „Babylon“ wurde vom Freiburger Männergeſangverein und dem Evangeliſchen Kirchengeſangverein in Lodz dargeboten, Aufführungen des „Columbus“ fanden in Saalfeld (Th.), Roſenheim (Bayern) und Ebingen (Württbg.) ſtatt. Der Komponiſt dirigierte an der Spitze des Stuttgarter Philharmoniſchen Orcheſtervereins ſein Vorſpiel zum 5. Akt aus Fauſt. Am 4. Juli brachte der Süddeutſche Rundfunk Zöllners Suite für Violine und Klavier, geſpielt vom Komponiſten und Konzertmeiſter Herbert Fröhlich.

Erwin Schulhoff wird am 7. Auguſt in Norderney das Klavierkonzert von Julius Kopſch unter Leitung des Komponiſten wiederum ſpielen.

Der junge Münchener Komponiſt Karl Höller errang in Berlin mit ſeinem Klavierquartett, das im Rahmen der Muſikfeſtwoche der ſtaatlichen Hochſchule Berlin - Charlottenburg uraufgeführt wurde, einen ſehr großen Erfolg.

Der Verein der „Freunde des Regensburger Domchors“ veranſtaltete Ende Mai einen Klavierabend, an dem Akademieprofeſſor Joſef Pembaur unter Mitwirkung von Frau Profeſſor Maria Pembaur und des Regensburger Domchores Werke von Bach, Beethoven, Schumann und Schubert zum Vortrag brachte.

Amerikas bekannteſter Organiſt und Bach-Spieler, Profeſſor Edward Rechlin von der Newyorker Immanuel Lutheran Church, hat kürzlich auf der Heldenorgel in Kufſtein Joh. Seb. Bach und Zeitgenoſſen dieſes großen Meiſters (Händel, Walther, Reichner, Krebs) zum Vortrag gebracht, ſowie eine große freie Improviſation über das Deutſchlandlied. Die während der Vorführungen herrſchende Windſtille begünſtigte die prächtige Wirkung des Abends ganz weſentlich, wie ſich denn überhaupt immer mehr erweiſt, daß die Heldenorgel für eine wirklich volkstümliche und durchgreifende Bach-Pflege ein wertvolles Inſtrument darſtellt.

Unter den künſtleriſch bedeutſamen muſikaliſchen Veranſtaltungen in Bad Kreuznach nehmen die Sinfoniekonzerte und Kammermuſik-Abende des Kurorcheſters unter Leitung von Operndirektor Rudolf Schneider eine beſondere Stellung ein. Als ehemaliger Regerſchüler gab Schneider am 20. Juli ein Reger-Konzert (Mozart-Variationen, An die Hoffnung, Ballett-Suite), für das Frau Johanna Egli, München, als Soliſtin gewonnen wurde. Das Konzert wurde durch den Südweſtdeutſchen Rundfunk übertragen.

Karl Hermann Pillneys Luſtſpiel-Suite für Klavier und Orcheſter gelangt im kommenden

Winter in Dortmund unter Prof. Sieben mit dem Komponiften am Flügel zur Uraufführung.

Für Max Trapps 4. Sinfonie liegen bisher folgende Abfchlüffe für die kommende Spielzeit vor: Bofton, Hannover, Karlsbad, Leipzig (Gewandhaus), Oldenburg, fowie Rundfunk München. Das Klavierkonzert desfelben Komponiften wird aufgeführt in Chemnitz, Gotenburg, Innsbruck, Münfter und Saarbrücken. Mit zahlreichen anderen Plätzen fchweben Verhandlungen.

Das VII. Zyklus-Konzert der Kurverwaltung in Bad Homburg v. d. H. am 8. April 1931, veranftaltet vom Breiden-Trio, brachte eine auserlefene Auswahl aus der Kammermufik des 18. Jahrhunderts. In die Ausführung teilen fich Heinz Breiden vom Berliner Philharmonifchen Orchefter (Flöte), Konzertmeifter Guftav Lenzewski, Frankfurt a. M. (Violine), Frau Lotte Hertel-Fitzau, B.-Homburg (Klavier). Es gelangten zur Aufführung drei Trios von Händel, Bach und Telemann, eine Violin-Sonate in F-Dur von Mozart, vier kleine Sonaten für Klavier von Scarlatti. Heinz Breiden hatte größten Erfolg mit einer Flöten-Sonate in F-dur von Loeillet fowie Werken von Friedrich dem Großen und Quantz.

Dr. Erich Fifcher, der bekannte Volksliedfammler und Verfaffer der beliebten Hauskomödien, brachte in Berlin unter Mitwirkung von Charlotte an der Heiden eine Reihe von Liedern in dramatifierter Form zu erfolgreicher Uraufführung, die er in der fürftlichen Bibliothek in Donauefchingen auffand. Es handelt fich um gefchmackvolle Weifen von Joh. Aug. Sixt aus den Jahren 1782—92, bemerkenswert durch Anwendung einer Chromatik, die in die Zukunft weift.

Der Wagner-Jugendbund veranftaltete in Berlin eine Siegfried-Wagner-Gedenkfeier, wobei unter Leitung von Johannes Ancker das Violinkonzert und Opernarien zum Vortrag gelangten.

Der Dresdener Kreuzchor veranftaltete unter Leitung von R. Mauersberger im Waldpark „Weißer Hirfch" ein Konzert. Zum Vortrag gelangten Sommerlieder, Madrigale und Volkslieder in Bearbeitung von Siegfried Ochs.

Zu Ehren der Goethe-Gefellfchaft fand im Nationaltheater Weimar ein Konzert unter Leitung von Ernft Praetorius ftatt, wobei Prof. Dr. H. J. Mofer den Feftvortrag hielt und Werke von Rich. Wetz, Ottmar Schoeck, H. Pfitzner, Arnold Mendelsfohn und Wilhelm Berger (Fauft II) zu Gehör gebracht wurden.

In einem Konzert des neuen Berliner Tonkünftler-Orchefters unter Leitung des Kapellmeifters Herm. Schulze-Wittenberg wurden — anläßlich feines dortigen Aufenthaltes — drei Werke des griechifchen Dirigenten der Philharmonifchen Gefellfchaft von Korfu Spiro Dukakis aufgeführt. „Valse lent", „Pastorale" und „Korfu-Marfch" find die Titel diefer Stücke, von denen befonders das „Pastorale" einen eigenartigen griechifchen Charakter aufweift und, wie die anderen beiden, vom Publikum mit großem Erfolg aufgenommen wurden.

Anläßlich des 175. Geburtstages Mozarts veranftaltete der Regensburger Domchor unter Leitung des Domkapellmeifters Dr. Schrems und Mitwirkung des Münchener Streichtrios (Profefforen Huber, Härtl, Walter) im Park der ehemaligen Königl. Villa zu Regensburg eine Mozart-Serenade, die eine außerordentlich dankbare Aufnahme fand.

Der Zürcher Organift Walter Tappolet gab im Rahmen der Orgelfpiele im Großmünfter (Mitte Juni bis Mitte Auguft, jeweils Mittwoch abends) einen Orgelabend mit Werken von Joh. Nep. David, wobei 3 Choralbearbeitungen uraufgeführt wurden. Diefe erfte ausführliche Bekanntfchaft mit dem öfterreichifchen Komponiften in der Schweiz wurde fehr begrüßt und als wertvolle Bereicherung wirklich orgelmäßiger neuer Mufik empfunden.

Der Volksbildungsverein Parchim in Mecklenburg veranftaltete ein Mozartkonzert des Volkschores, das einen anregenden Verlauf nahm.

## DER SCHAFFENDE KÜNSTLER.

Hermann W. v. Waltershaufen ift zurzeit mit der Kompofition einer mufikalifchen Komödie befchäftigt. Die Dichtung, die Waltershaufen, ebenfo wie zu feinen früheren Opern, felbft gefchrieben hat, behandelt einen Stoff aus der alten Märchen- und Novellenliteratur und wird vorausfichtlich den Titel „Die Gräfin von Tolofa" erhalten.

Jofeph Meßners neue „Meffe in B" op. 29 erfcheint eben bei Anton Böhm & Sohn in Augsburg. Die intereffante Befetzung (Sopranfolo, Chor und Bläferfextett [je 2 Hörner, Trompeten, Pofaunen]) und der monumentale Schwung des neuen Werkes werden auch diefer zweiten Meffe des Salzburger Domkapellmeifters weitefte Verbreitung fichern. Die Uraufführung findet nunmehr in der erften Novemberwoche in München unter Leitung des Komponiften und einer erften foliftifchen Kraft anläßlich des geiftlichen Mufikfeftes der „Bruckner-Gemeinde zur Pflege geiftlicher Mufik" E. V. ftatt

Der durch fein Tanzdrama „Bathyllus" bekannte Kölner Komponift Fritz Fleck hat eine Tanz-Groteske „Der pfiffige Lorenzo", nach einem Text von Lope de Vega vollendet.

Bodo Wolf hat mehrere Goethe-Gefänge gefchrieben: Einige Stücke aus den „Chinefifch-deutfchen Jahres- und Tageszeiten" für hohe Singftimme und Orchefter fowie Goethes „Bretzellied" für Frauenchor. Letzteres gelangte kürzlich in Breslau zur Uraufführung und mußte dort wie-

derholt werden. Die Orcheſtergeſänge kommen zu Beginn nächſter Saiſon in Frankfurt a. M. zur Darbietung. Ebenſo das neueſte Werk Bodo Wolfs: „Luſtige Ouvertüre mit Tripelfuge für Orcheſter op. 50".

Die Oper „Die goldnen Schuhe" (Tſcherewitſchki) von Tſchaikowsky, welche in Deutſchland noch unbekannt iſt, wurde von Heinrich Burkard für die deutſche Bühne eingerichtet und mit neuem deutſchen Text verſehen. In dieſer Bearbeitung, die in der Univerſal-Edition erſchienen iſt, kommt die Oper im kommenden Winter zur Aufführung.

Der römiſche Komponiſt Ottorino Reſpighi hat ein neues Bühnenballett: „Die Königin von Saba" vollendet, das vom Kgl. Operntheater in Rom zur Uraufführung angenommen wurde. Die gleichnamige Oper von Karl Goldmark (1875) iſt vom Spielplan ſo ziemlich überall verſchwunden. f. r.

Der Komponiſt Elia Zabban (Venedig) vollendete eine Oper „Orpheus", deren Text von Vittorio Bianchi herrührt. Der Autor, ein angeſehener Pianiſt, iſt mit Klavierſachen (Kalabreſiſche Radierung, Kindertraum, Beunruhigende Erlebniſſe, Heimweh) hervorgetreten. f. r.

Wolfgang Jacobi, der Komponiſt des Hörſpiels „Die Jobſiade", arbeitet z. Zt. an einer komiſchen Funkoper „Der reiſeluſtige Kaſperl". Den Text ſchreibt Robert Seitz.

Hugo Herrmann arbeitet an dem Oratorium „Jeſus und ſeine Jünger", nach Texten aus dem Johannesevangelium und den Johannesakten, das nahezu vollendet iſt.

Robert Heger hat eine Oper „Der Bettler Namenlos" vollendet, deren Uraufführung in der nächſten Spielſaiſon in München ſtattfindet. Das Libretto ſtammt ebenfalls von dem Komponiſten.

Felix Weingartner hat ſeine neue Oper „Der Apoſtat" fertiggeſtellt.

Fred Lieske hat eine neue muſikaliſche Tragikomödie verfaßt, Muſik von Felix Robert Mendelsſohn, deren Titel noch nicht endgültig feſtſteht. Das Werk kommt in Berlin zur Uraufführung.

Die Internationale Stiftung Mozarteum hat Rudolf Holzer mit der Abfaſſung eines neuen Buches für Mozarts einaktige Oper „Der Schauſpieldirektor" betraut.

Im Einverſtändnis mit der Witwe Edvard Griegs wird die vorhandene Muſik Edvard Griegs als Material für eine Oper verwendet. Das Textbuch der Oper, die den Titel „Hochzeit auf Troldhaugen" führt, ſchreibt Rudolf Lothar, die muſikaliſche Bearbeitung wurde Dr. Felix Günther übertragen.

Paul Hindemith hat ein Original-Konzert für das elektriſche Muſikinſtrument Trautonium komponiert.

## VERSCHIEDENES.

Die Firma C. F. Peters in Leizig feierte den 100. Geburtstag von Dr. Max Abraham (geſt. 1900), der den Verlag von 1863 an bis zu ſeinem Tode leitete und durch die Begründung der weltberühmten „Edition Peters" zu ungeahnter Bedeutung brachte. Abraham, ein hochgebildeter Mann, iſt es auch geweſen, der 1894 die bekannte Muſikbibliothek Peters mit ihren wertvollen, muſikwiſſenſchaftlichen Jahrbüchern begründete.

Der Dirigent und Komponiſt Johann Herbeck, ehemaliger Direktor der Wiener Hofoper, würde am 25. Dezember ds. Js. 100 Jahre alt. Über ihn und ſeine Verdienſte informiert trefflich eine kleine Schrift (o. O. u. J.), die von einer Reihe von Künſtlern, darunter Ernſt Decſey, Franz Gräflinger u. a. unterzeichnet iſt.

Dr. Hans Hermann Roſenwald, der junge Berliner Muſikwiſſenſchaftler, hat eine Reihe bisher unbekannter Kompoſitionen für das Cembalo von Georg Friedrich Haendel aufgefunden, die eine intereſſante Ergänzung der Klavierliteratur des Meiſters darſtellen. Wertvolle Klaviermuſik alter niederländiſcher Meiſter, ebenfalls bisher gänzlich unbekannt, iſt ſoeben in einer nach pädagogiſchen Geſichtspunkten getroffenen Auswahl im Verlag Chr. Friedrich Vieweg, Berlin-Lichterfelde, erſchienen.

In Wien wurde vom Bundespräſidenten Miklas eine Johann-Strauß-Ausſtellung eröffnet, die eine Fülle von Manuſkripten und Abbildungen des Meiſters zeigt. Bei der Eröffnungsfeier wirkte das Kammerorcheſter der Wiener Philharmoniker mit.

Der Wiener Muſikforſcher Otto Erich Deutſch hat unter den Muſikmanuſkripten der Wiener Univerſitätsbibliothek zwei Abſchriften der Nelſon-Ode von Joſeph Haydn gefunden, die der Meiſter 1800 anläßlich des Beſuches Nelſons in Wien komponierte.

In Polpet bei Belluna wurde das Andenken an den fruchtbaren und vielſeitigen italieniſchen Dichter und Muſiker Arrigo Boito (1842 bis 1918) gefeiert, deſſen Opern „Mephiſtopheles" und „Nero" noch jetzt zu den beliebteſten Repertoirewerken der italieniſchen Bühne gehören, während ſie ſich in Deutſchland nicht einbürgern konnten. Bei dieſem Anlaſſe wurde an dem Wohnhauſe der Familie Boito eine Gedächtnistafel enthüllt. f. r.

Aus New York wird gemeldet: Der Geſanglehrer Adler hat Frieda Hempel zu einem Schadenerſatz von 50 000 Dollar wegen eines ſeltſamen Kontraktbruches verklagt: ſie habe die Verpflichtung übernommen, ihm Schüler zu verſchaffen, und dieſe nicht eingehalten. Die Klage wurde von dem New-Yorker Gericht abgewieſen.

## FUNK UND FILM.

Die Aufführung des Mozartschen „Requiem" der Salzburger Festspiele unter Leitung des Domkapellmeisters Jos. Meßner wird von der Columbia Broad Casting Company in New-York auf 83 amerikanische Sender übertragen Die Sendung soll vom Radio-Wien mittels Kabel an London abgegeben und von dort über die drahtlose Telephonstation Rugby nach Amerika weitergesendet werden.

Prof. Dr. Ludwig Neubeck hielt auf Einladung der „Urania" in Wien einen Vortrag über „Die Kultursendung des Rundfunks" und dirigierte im Wiener Rundfunk ein Konzert des Wiener Sinfonie-Orchesters.

Otto Kobin und Dr. Erich Valentin brachten am 100. Geburtstag Joseph Joachims im Leipziger Rundfunk die von Dr. Valentin, der einen einführenden Vortrag hielt, nach dem Manuskript revidierte und in Gemeinschaft mit Kobin bearbeitete F. A. E.-Sonate, die Robert Schumann, Johannes Brahms und Albert Dietrich gemeinsam schrieben (1853), mit Erfolg zur Uraufführung.

Richard Greß' Serenade für Harfe, Violine und Violoncello kam durch das Westfälische Harfentrio Münster im Westdeutschen Sender zur Uraufführung.

Am 1. Aug. d. J. scheidet der bisherige musikalische Oberleiter des Ostmarken-Rundfunks, GMD. Dr. h. c. Hermann Scherchen, aus seinem Amt aus. Erich Seidler, der langjährige Dirigent des Rundfunkorchesters und bisherige Stellvertreter Scherchens, wird mit diesem Zeitpunkt die Leitung der musikalischen Abteilung der Orag übernehmen. Scherchen wird im nächsten Jahre zehn musikalische Veranstaltungen, teils Konzerte, teils Opern als Gastdirigent der Orag leiten, davon zwei mit dem Danziger Opernorchester. Der für die Königsberger Oper neu verpflichtete Kapellmeister Bruno Vondenhoff wird als musikalischer Beirat der Orag tätig sein, außerdem wird er eine Reihe von Orchesterkonzerten im Rundfunk dirigieren.

Der Badische Kammerchor sang in diesen Tagen im Süddeutschen Rundfunk das 8stimmige „Dies irae" aus der „Missa die Requiem" von Ildebrando Pizzetti, die a cappella-Chöre „Unserer lieben Frau" sowie die 8stimmigen a cappella-Gesänge „Tantum ergo" und „St. Martinus-Lied" von Franz Philipp.

## DEUTSCHE MUSIK IM AUSLAND.

Große Verdienste erwarb sich Dr. Wilhelm Lütge, der als Erster in Südamerika einen Vortragszyklus „Musik aus drei Jahrtausenden" mit Lichtbildern im „Deutschen Wissenschaftlichen Verein" in Buenos Aires hielt. Die Reihe der sechs Vorträge führte von Alt-China und Griechenland bis in die Zeit Bachs. Die Chöre übernahm die „Deutsche Konzertgesellschaft" unter Leitung von Joseph Reuter.

Musikdirektor Hans Knörlein, Organist an der Marienkirche zu Landau, brachte im Konzertsaal des Konservatoriums zu Paris Werke von Bach, Liszt, Reger und Renner zum Vortrag.

Prof. Alfred Sittard (Hamburg) hatte anläßlich eines Konzerts auf der historisch wertvollen Orgel in der großen Kirche zu Rotterdam einen außergewöhnlichen Erfolg besonders mit dem Vortrag alter Meister. Er wurde eingeladen, auf der neuen Kurhaus-Orgel in Scheveningen ebenfalls ein Konzert zu geben.

Der Salzburger Domchor ist vom Mailänder Konzertbüro Moltrasio & Luzatto zu einer Reihe von a cappella- Konzerten mit Werken alter italienischer, salzburgischer und deutscher Meister (Bach!) eingeladen worden

Das bekannte Guarneri-Quartett (Berlin) macht zur Zeit eine Weltreise. Aus Niederländisch-Indien treffen soeben Nachrichten ein, die mitteilen, daß das Guarneri-Quartett alles übertroffen hätte, was jemals auf dem Gebiete der Kammermusik dort gehört wurde.

Kürzlich erklang in der Großen Oper zu Paris Richard Wagners „Tristan und Isolde" auf deutsch. Der deutsche Botschafter v. Hoesch und zahlreiche bekannte Persönlichkeiten, wie Painlevé, wohnten der Aufführung bei. Die Einheitlichkeit der deutschen Vorstellung, die unter Leo Blechs anfeuernder Leitung begann, wurde leider durch Erkrankung des Herrn Janssen (Kurwenal) beeinträchtigt, für den der stimmbegabte Franzose Andreze einsprang. Frida Leiders vollkommene Isolde fesselte ganz außergewöhnlich. Mit vortrefflichen Leistungen standen neben ihnen Lauritz Melchior (Tristan), Frau Olszewska (Brangäne), Andresen (König Marke). Das Haus war bei Höchstpreisen ausverkauft, der Beifall herzlich begeistert.

Zur Erinnerung an den Aufenthalt Richard Wagners auf Sizilien in der Zeit vom November 1881 bis zum April 1882, dem man die Vollendung seines „Parsifal" verdankt, werden in Palermo Richard-Wagner-Feiern geplant, in deren Mittelpunkte Festaufführungen des „Parsifal" stehen. Noch heute wird im Hotel Des Palmes, wo Wagner abgestiegen war, ein Harmonium gezeigt, auf dem der deutsche Meister gespielt hat; die zu Anfang des Weltkrieges verschwundene Marmortafel am Eingange des Gasthofes soll erneuert werden. Bei einem zu seinen Ehren veranstalteten Empfange im Park der Villa des Fürsten Di Gangi dirigierte Wagner das Siegfried-Idyll und den Kaisermarsch; eine italienische Ausgabe des „Lohengrin" mit der eigenhändigen Widmung des Komponisten befindet sich noch im Besitz der Familie in Palermo.

# Fortſetzung Bayreuths?

Zu dieſem Auffatz von Prof. Dr. Hans Joachim Moſer im Juliheft der ZFM. bringt das Deutſchbund-Mitteilungsblatt ſoeben aus der Feder eines Herrn Oberpoſtrat Paul Pretzſch eine Gegenveröffentlichung. Dieſe Veröffentlichung „Um die Fortſetzung Bayreuths" iſt ſo anmaſſend, daß wir nicht umhin können, dieſelbe, trotzdem unſer Heft bereits im Druck iſt, und nur noch die letzte Seite hierfür zur Verfügung ſteht, zurückzuweiſen. Herr Oberpoſtrat Paul Pretzſch hat die Kühnheit, zu erklären, „der bloße Muſiker iſt dazu unfähig" das geiſtige Werk Richard Wagners dem Willen und der Tradition Richard Wagners gemäß zu leiten und zu führen. Es iſt etwas ſo Unglaubliches, was hier Herr Paul Pretzſch behauptet, daß es wohl in der geſamten muſikaliſchen Welt ein lebhaftes Erſtaunen, zum mindeſten aber ein Lächeln oder Kopfſchütteln über die Unerfahrenheit dieſes Herrn in Sachen Wagnerſcher Werke auslöſen wird. Wer ſich noch erinnert, wie außerordentlich gerade das Richard Wagnerſche Wort-Ton-Drama auf den geſamten Betrieb unſerer Opernbühnen Einfluß nahm, der wird wiſſen, wie gerade an dieſem Werk unſere muſikaliſchen Bühnenleiter gewachſen ſind. Es iſt ihnen nicht leicht gemacht worden, die Stellung einzunehmen, die ihnen gebührt, und die ſie allein befähigen konnte, die Wagneriſche Sache zum Siege zu führen. Durch Jahrzehnte hindurch war an vielen Opernbühnen, die Richard Wagnerſche Werke pflegten, der Kampf zwiſchen den Kompetenzen des Kapellmeiſters und des Regiſſeurs entbrannt. Zugunſten des Werkes wurde dieſer Kampf immer nur dann entſchieden, wenn der Kapellmeiſter der Obſiegende war, weil nur von ihm aus die gemeinſame Linie von Wort und Ton, die ja im Wagnerſchen Werk die Grundlage auch des Bühnengeſchehens bildet, beſtimmt werden konnte. Herr Pretzſch zieht in ſeinem Artikel Siegfried Wagner als Gegenbeiſpiel an. Nichts Unklugeres konnte er tun, denn gerade Siegfried Wagner hat ja erwieſen, daß er ein Vollblutmuſiker war, nicht nur in ſeinen Kompoſitionen, ſondern auch als Dirigent hat er ſich in Bayreuth und anderswo als ausgezeichneter muſikaliſcher Führer bewährt, und gerade weil er dieſer muſikaliſche Führer war, konnte er auch aus der Wagner-Tradition heraus der verſtändnisvolle geiſtige Pfleger und Führer der Werke ſeines Vaters in den Bayreuther Feſtſpielen werden.

Im Rahmen ſeiner Angriffe gegen einzelne unmotiviert aus dem Ganzen herausgeriſſene Sätze unternimmt aber Herr Paul Pretzſch noch ein Unglaubliches. Er frägt Herrn Univ.-Prof. D. Dr. Hans Joachim Moſer nach ſeiner Legitimation, über Bayreuther Dinge mitzureden! Für Wiſſende heißt es Eulen nach Athen tragen, heute noch öffentlich Herrn Univ.-Prof. Dr. Hans Joachim Moſer eine Legitimation für den Kampf um die Sache Bayreuths auszuſtellen. Für Herrn Pretzſch aber ſei vermerkt, daß Hans Joachim Moſer das ganze 6. Buch ſeiner „Geſchichte der Deutſchen Muſik" (3. Band, Seite 179 mit 357) „Das Zeitalter Richard Wagners" betitelt. Schon daß er als Erſter den Begriff eines „Zeitalters Richard Wagners" geprägt hat, zeigt, wie gerade er die Bedeutung Richard Wagners erkannt und in der deutſchen Muſikgeſchichte verankert hat. Ganz abgeſehen von ſeinen vielen ſonſtigen Veröffentlichungen, von denen erſt kürzlich wieder eine ſolche über Richard Wagner in der „Deutſchen Rundſchau" erſchien, darf aber auch auf ſeine Univerſitätsvorleſungen über „Oper und Drama" hingewieſen werden, in denen er gerade jeweils Richard Wagner und ſeine Bedeutung herausſtellt. Wie kann man es aber auch anders erwarten von einem Manne, der zu den Schülern des alten Bayreuth-Apoſtels Prof. Dr. Wolfgang Golther, Roſtock, gehört, und der zu den Intimen des Kreiſes von Humperdinck und Hausegger zählt. Kaum ein anderer der Gegenwart iſt ſo mannhaft wie er für die deutſche Art und deutſches Weſen in der Muſik eingetreten. Dieſe deutſche Art, die er mit aufrichtiger Bekennerfreudigkeit, nicht erſt ſeit heute und geſtern, ſondern gerade in dem vergangenen Jahrzehnt des heftigſten Kampfes um deutſches Weſen offen zur Schau getragen hat, gibt ihm wie keinem anderen auch das Recht, für das nationale Kunſtwerk, das uns in Richard Wagner und ſeinem Bayreuther Werk verkörpert iſt, einzutreten. Wir freuen uns, Herrn Prof. Dr. Hans Joachim Moſer ſchon im nächſten Heft der ZFM. ausführlich Raum für ſeinen Bericht über die diesjährigen Bayreuther Feſtſpiele geben zu können.

Guſtav Boſſe.

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Fritz Stege, Berlin. — Für den Verlag und den Anzeigenteil verantwortlich: Guſtav Boſſe Verlag, Regensburg. — Redaktionelle Sendungen an: Redaktionelle Geſchäftsſtelle der „Zeitſchrift für Muſik" in Berlin-Johannisthal, Sturmvogelſtr. 10 — Auffätze u. innere Anfragen an: Dr. Alfred Heuß, Gaſchwitz bei Leipzig, Guſtav Meiſelſtraße 23. — Schriftleitung für Weſtdeutſchland: Prof. Dr. Hermann Unger, Köln-Marienburg, Alteburgerſtr. 338. — Sendungen für den Verlag an: Verlag der „Zeitſchrift für Muſik", Guſtav Boſſe Verlag in Regensburg. — Gedruckt in der Graphiſchen Kunſtanſtalt Heinrich Schiele in Regensburg.

# ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann
Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

HAUPTSCHRIFTLEITER: DR. ALFRED HEUSS, GASCHWITZ BEI LEIPZIG

Schriftleitung für Norddeutschland: Dr. Fritz Stege, Berlin

Schriftleitung für Süddeutschland und Österreich: Gustav Bosse, Regensburg

Schriftleitung für Westdeutschland: Prof. Dr. Hermann Unger, Köln





98. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG / SEPTEMBER 1931 HEFT 9


## INHALT




BEZUGSBEDINGUNGEN

Die Zeitschrift für Musik kostet im In- und Ausland im Vierteljahr RM. 4.—, Einzelheft RM. 1.50

Sie ist zu beziehen: a) durch alle Buch- und Musikalienhandlungen, b) vom Verlag der „Zeitschrift für Musik" Gustav Bosse Verlag in Regensburg direkt, c) durch alle Postämter (bezw. beim Briefboten zu bestellen). Bei Streifbandzustellung werden Portospesen berechnet. Der Bezugspreis ist im Voraus zu bezahlen

INSERTIONSBEDINGUNGEN

Preise für Anzeigen: 1/1 Seite RM. 180.—, 1/2 Seite RM. 94.—, 1/4 Seite RM. 50.—, 1/8 Seite RM. 28.—, die einspalt. 68 mm breite Millimeterzeile kostet RM. 0.80. Bei Platzvorschrift 25% Aufschlag. Eine Anzeigenseite ist 203 mm hoch und 140 mm breit

Zahlstellen des Verlages (Gustav Bosse Verlag): Bayer. Staatsbank, Regensburg; Postscheckkonto: Nürnberg 14349; Österr. Postsparkasse: Wien 156451

## Aus neuerſchienenen Büchern.

Hans Joachim Moſer: 20 unbekannte Richard-Wagner-Dokumente (Sonder-Abdruck aus „Deutſche Rundſchau“, April/Mai 1931).

Aus einem Brief an Emilie Ritter vom 25. 12. 1854:

Die Periode vom Sommer vorigen Jahres, wo Ihr und Liſzt bei mir waret, mit allen ihren Folgen und Anregungen, hatte mich doch einmal wieder halb toll gemacht: der Wille zum Leben ward in mir noch einmal ganz wild, ja wilder als er je geweſen! Ich wollte alles mir fehlende durchaus noch einmal außen ſuchen; namentlich ehe ich an die grauenhaft große Arbeit der Compoſition meiner Nibelungen gehen wollte, war es mir als müßte ich mich erſt noch einmal an der Welt zu ſättigen ſuchen: ich wollte durchaus genießen. Du kennſt meine italieniſche Excurſion, und den Jammer der mir dort ankam: auch von Paris weißt du etwas! Zu jeder Thorheit war ich aufgelegt; meine Aufregung kannte keine Gränzen. Nun weiß ich nicht, wenn ich auf jene Zeit zurückblicke, ſoll ich mich beklagen, oder ſoll ich mich ſchämen? — Soviel iſt gewiß, daß ich von all dieſen wahnſinnigen Verſuchen mit inſtinctiver Gewalt, als zur Erlöſung, einzig auf meine Arbeit getrieben wurde. Schon in Spezzia hatte ich eine völlige Viſion: — im Zuſtande der gräßlichſten Nervenleiden, mit einem Ekel vor Allem was mein Auge erblickte, ſtreckte ich mich am Tage ein wenig aus, um mit geſchloſſenem Auge der widerwärtigſten Aufregung zu wehren: als ich für einen Moment in den gewiſſen Halbſchlaf verſunken war, ſtand plötzlich die Inſtrumental-Einleitung zum Rheingold — über die ich zuvor noch nie recht einig mit mir werden konnte — mit einer ſolchen Klarheit und Beſtimmtheit vor mir, daß ich plötzlich begriff was mit mir los ſei. Augenblicklich beſchloß ich meine Rückreiſe, und das Aufgeben aller Außenwelt. Eine Stunde darauf ſaß ich im Wagen zur Heimkehr, und mit wahnſinniger Eile jagte ich über die Alpen zurück. Nun drängte es mich, ſogleich mit meiner Compoſition zu beginnen: aber das Rendezvous mit Liſzt war gegeben; es war mir ſchrecklich unbehaglich dabei: mein Pariſer aufenthalt war wieder ein wahnſinniges Fieber; ich weiß nicht, mit welchen Empfindungen ich daran zurückdenken ſoll! — Endlich zurückgekehrt begann ich meine Arbeit: ſie flog mir von der Hand! Eine vollſtändige wendung meines Inneren erfolgte. Leider waren aber die verrücktheiten der letzten Vergangenheit nicht gut zu machen: bei meiner heftigſten Arbeitsluſt wurde ich wiederholt durch die widerwärtigſten Beunruhigungen von außen geſtört; Hoffnungen auf ſchnellere Erfolge in Deutſchland gingen nicht in Erfüllung; immer neckte mich die ſtrafe dafür, daß ich mir in meinen Beziehungen nach außen untreu geworden war. So habe ich denn wieder ein mühſeliges an ekelhafteſten Leiden reiches Jahr hinter mir: doch hatte ich nun wenigſtens etwas erfaßt, das mich aufrecht zu erhalten im Stande war: — meine Arbeit!!

So wurde ich denn geſtern auch ſchon mit dem Compoſitionsentwurfe der Walküre fertig. Das war aber eigentlich doch wieder eine ſehr ſchmerzliche Arbeit: alles Leiden und Wehe der Welt erhält darin ſeinen ſtärkſten Ausdruck, und jede ſituation iſt faſt ein Übermaaß troſtloſer Erfahrung. Nun denke dir meine muſik dazu! Es iſt wahrlich ein Wunder, wie ich ſie zu Ende gebracht habe: ich glaube aber, ſie iſt ſehr ſchön geworden. So etwas habe ich noch nie gemacht: wenn ich es Euch je vorführe, werdet Ihr mich doch lieb haben! — Ein Glück, daß jetzt der junge Siegfried kommt: ſonſt könnte ich am Ende doch nicht mehr weiter arbeiten! Zunächſt koſtet mich die Inſtrumentation noch ein halbes Jahr. Im Sommer mache ich dann die Muſik zum Siegfried, und zwar auf dem Seelisberg am Vierwaldſtätter-See. Dort, liebe Emilie, habe ich endlich den wonnigen Aufenthalt gefunden, an den ich jetzt ſchon nur noch mit ſtiller Sehnſucht denke. Es iſt der herrlichſte Punkt, den ich in der ganzen Schweiz gefunden: ich denke Juli, Auguſt und September dort oben mit meiner Compoſition zuzubringen, in der göttlichen, erhabenen Einſamkeit, die doch nicht das mindeſte Schreckliche hat. Komm' mit! Du ſollſt mich nicht ſtören! —

## Ehrungen.

Anläßlich des 75. Todestages Robert Schumanns am 29. Juli veranſtaltete die Stadt Bonn auf dem alten Friedhof, auf dem Robert Schumann ſeine letzte Ruheſtätte fand, eine Gedenkfeier. Prof. Dr. Felix Oberborbeck hielt die Gedächtnisrede, Mitglieder des ſtädtiſchen Orcheſters und der „Concordia“ trugen Werke Schumanns vor, während die Stadt Bonn, das Beethovenhaus und die „Concordia“ Kränze niederlegten.

Unſerem Kopenhagener Mitarbeiter, dem Muſikſchriftſteller, Mitſtifter und jetzigem zweiten Vorſitzenden der „Däniſchen Rich. Wagner-Vereinigung“. William Behrend, wurde kürzlich vom deutſchen Geſandten in Kopenhagen das Ehrenzeichen (II. Klaſſe) des „Deutſchen Roten Kreuzes“ überreicht.

Yehudi Menuhin ist durch die Verleihung des ersten Preises des Conservatoire Nationale de France in Paris ausgezeichnet worden. Gleichzeitig wurde er Ehrenmitglied der Association Amicale des Prix de Violon du Conservatoire de Paris.

Nach der von Toscanini dirigierten Bayreuther Festvorstellung des „Parsifal" wurde dem Meister von Frau Eva Chamberlain, der Tochter Richard Wagners, als besondere Ehrung die letzte Komposition Wagners überreicht, ein Cosima Wagner gewidmetes Notenblatt, das der Partitur des „Parsifal" beigelegen hatte.

Das Salzburger Mozarteum hat in gleicher Weise wie jüngst Geheimrat Prof. Zilcher, nun auch dem Leiter des Münchener Theatermuseums Prof. Dr. Franz Rapp die silberne Mozart-Medaille verliehen.

Prof. Hugo Rüdel, der kürzlich das Jubiläum seiner 25jährigen Tätigkeit als Chorleiter Bayreuths feiern konnte, wurde aus diesem Anlaß in Bayreuth mit freundschaftlichen Ehrungen überhäuft. Oberspielleiter Spring überbrachte die Glückwünsche aller Mitwirkenden.

## Preisausschreiben u. a.

Ein Preis von tausend Dollar für ein Kammermusikwerk. Die Musikabteilung der Kongreßbücherei in Washington hat einen Preis von 1000 Dollar für ein Kammermusikwerk für sechs Streichinstrumente (ohne Klavier) ausgeschrieben. Die Bewerbung um diesen Preis, die mit 30. September 1932 geschlossen wird, steht den Tondichtern aller Nationalitäten offen. Nur solche Originalwerke (nichts Arrangements) werden für die eventuelle Zuerkennung des Preises in Betracht gezogen, welche noch nicht veröffentlicht oder öffentlich aufgeführt worden sind. Die Uraufführung des preisgekrönten Werkes soll anläßlich des nächsten Kammermusikfestes in der Kongreßbücherei im April 1933 stattfinden. Die Anschrift lautet: „Chief of the Musik dovision, Library of Congress, Washington". Einsendungen haben unter Pseudonym mit richtiger Adresse in verschlossenem Umschlag zu erfolgen.

Die „New York Association of Music School Settlements", New York, Room 328, Barbizon-Plaza-Hotel, hat unter dem Preisrichteramt von Kreisler, Casals, Friedberg und Gabrilowitsch einen Preis von 500 Dollar für eine moderne Schulkomposition mit leichter Ausführbarkeit (Streichorchester oder Chor mit Streicherbegleitung, Kammermusik, Singspiel oder Kinderoper) ausgesetzt. Einsendungstermin: 1. Dezember. Nähere Bedingungen durch obige Gesellschaft.

In München hat sich ein Orchester begründet, das nur Werke lebender Komponisten zur Aufführung bringen will. Die Orchestermitglieder sind durchweg Berufsmusiker. Jeder Komponist, der auf die Aufführung seiner Werke reflektiert, wird zu einem mäßigen Regiebeitrag verpflichtet, Prospekte werden von Georg Dietz, München, Blütenstraße 18, versendet.

## Verlagsnachrichten.

In Mailand ist eine neue illustrierte Verdi-Biographie, „Verdi Intimo" von Annibale Alberti, erschienen, die nicht weniger als 165 bisher unveröffentlichte Briefe des Meisters enthält. Sie sind an den Grafen Opprandino Arrivabene gerichtet, einen aus Mantua stammenden Journalisten und Schriftsteller, mit dem Verdi eine vierzigjährige enge Freundschaft verband. Nach einem Bericht der „Literarische Welt" nimmt Verdi in den Briefen offen und temperamentvoll zu allen musikalischen und politischen Ereignissen Stellung, die sich in den Jahren von 1861 bis 87 abspielten.

Der Verlag P. J. Tonger-Köln ist dazu übergegangen, für die Freunde des Verlages ein Nachrichtenblatt herauszugeben, das monatlich erscheint. Das erste Blatt enthält u. a. einen Mozart-Auffatz von Dr. Paul Mies.

In dieser wirtschaftlich wenig günstigen Zeit ist es für Künstler besonders schwierig, den geeigneten Konzert-Saal zu finden. Die Spesen dürfen nicht zu groß sein, ebenso muß der Saal in Bezug auf Architektonik und Akustik allen Anforderungen genügen. Diese Bedingungen sind unstreitig im Breitkopf-Saal vereint. Vermietungsbedingungen sind portofrei zu erhalten durch die bekannten Konzertdirektionen und die Verwaltung, Berlin W 35, Steglitzer Str. 35.

## Zeitschriften-Schau

„Deutsches Volkstum", 13. Jahrgang, August-Heft 1931. Aus dem Auffatz von Prof. Dr. Ernst Krieck „Deutsche Nationalerziehung":

..... Am Wege deutscher Volkwerdung steht nun überhaupt die Aufgabe, den künftigen Staat körperschaftlich aufzugliedern und damit volkhafte Organe der nationalen Zucht zu schaffen, und zwar keineswegs bloß eine Aufgliederung nach Berufsverbänden oder Wirtschaftskörpern. Vielmehr werden zur Zusammenfassung und Durchbildung der politischen Kräfte dem Staat körperschaftliche Organe nach Art der Wehrverbände eingegliedert werden müssen. Als deren Unterstufen aber kommen die erzieherischen Jugendverbände wesentlich in Betracht: durch die soll ein wehrhaftes Volk oder doch eine politische, eine staatstragende Oberschicht aufgezüchtet werden. Zur Wehrhaftigkeit nun gehört nicht nur die leibliche Erziehung mit Waffenführung, mit Wandern,

Sport und dergleichen, sondern vor allem auch die Zucht der Ehre, des Charakters, der gesamten sittlichen Haltung, nicht zuletzt des dem Deutschen so oft mangelnden Mutes der Überzeugung in allen öffentlichen und politischen Angelegenheiten: die Zivilvourage. Das sind alles Aufgaben, für welche die Schule ihrer Natur nach überhaupt nicht zuständig ist. Bei der Frage der Erziehung zur politischen Wehrhaftigkeit brauche ich hier um so weniger auf Einzelnes einzugehen, als sie ja jetzt bereits die Aufgabe der Wehrverbände darstellt. Herausgehoben sei aber vor allem die geistige Seite dieser Erziehung, die so leicht übersehen wird. Wenn in den Jugendbünden ein starkes und tragfähiges Nationalbewußtsein entfaltet werden soll, bedarf es dazu eines geeigneten geistigen Gutes, das auch anders ausgerichtet werden muß als in der Schule. Nicht zu Zwecken irgendwelcher Belehrungen, zu stilistischen Übungen und dergleichen soll es dienen, sondern dieses Gut muß so eingesetzt werden, daß es mit seinem Gehalt unmittelbar auf Charakter und Gemeinschaft einwirkt. Dichtung, Kunst aller Art, vor allem auch Musik, Gesang und Theater, überhaupt das, was die Griechen einst die musische Bildung nannten, haben die Aufzucht eines politischen und wehrhaften Ethos von der geistigen Seite her zu vollbringen. Diese nationalpolitische und wehrhafte Zucht der Jugend wäre also nicht allein eine Angelegenheit für Unteroffiziere, auch nicht für Pädagogen, sondern hier ist den geistigen Führern des Volkes eine Stätte erzieherischer Auswirkung bereitet: den Musikern, den Dichtern und Künstlern, in denen das erzieherische Bewußtsein erwachen müßte, wenn sie vor die völkische Jugend treten, statt in literarischen Zirkeln, in Theatern, Konzertsälen und Kinoräumen dem „Publikum" die Langeweile zu vertreiben oder vollends in die Auflösung hinein zu verhetzen, was die modegängige Kunst und Literatur doch offenbar als ihre eigentliche Aufgabe ansieht. Der künftige Nationalstaat wird im Dienste der Erziehung zur Regelung und Beaufsichtigung des geistigen Lebens, der ganzen Kultur schreiten müssen, um alles zu unterdrücken, was zur Zersetzung im Volkstum antreibt, und alles zu fördern, was die sittliche Haltung in Volk und Jugend stärkt, wie es einst schon Platon für seinen Zuchtstaat gefordert hat. Öffentliche Zucht des Charakters und der Haltung im Nachwuchs regelt aber auch das Wirtschaftsleben von der erzieherischen Seite her: zum Charakter gehört die Kraft, den vielen, aus einer verwesenden Kultur andringenden Verführungen zu widerstehen, die Kraft, jenem kapitalistischen Betrieb, der auf Anreiz der Massen zu unsinnigem Genuß und Verbrauch eingestellt ist, einen festen Damm, eine Richtung auf das Notwendige und Echte entgegenzusetzen und so auch unter den Wirtschaftsgütern und Wirtschaftszweigen vor allem gegenüber den Warenhäusern des Geistes, eine veredelnde Zuchtwahl zu treffen. Ein solches Zuchtsystem am völkischen Nachwuchs, das berufen ist, die Gesundheit und Ehre des Volkskörpers herzustellen, wird auch unter dem Blut, unter den Rasseanlagen eine Zuchtwahl leisten, daß mit der Ehre wieder edles Blut und adliges Menschtum aus allen Volksschichten in die Führung des Staates und der Kultur aufsteigen kann.

**Zur Frage des Privatbetriebes der städtischen Theater.**

In einem Aufsatz über die Notlage der deutschen Theater in der „Scene" spricht sich der Frankfurter Intendant Kronacher gegen die verschiedensten Rettungsvorschläge für die deutschen Theater, die in einer Abkehr vom staatlichen oder städtisch subventionierten Theater gipfeln, scharf aus. Kronacher kommt zu dem Schluß: „Es ist charakteristisch, daß gerade in jenen Orten von der Rückkehr zum Privatbetrieb am meisten gesprochen oder mit dem Gedanken am ernstesten gespielt wird, die nach dem Durchschnitt ihres Publikums wesentlich provinziell eingestellt sind, und in denen das Gefühl für künstlerische Qualität nur schwach entwickelt ist. Nichts ist leichter, als bei Senkung des Niveaus in solchen Städten, wo keine Ansprüche gestellt werden, Ersparnisse zu machen. Der Mangel an Qualitätsgefühl, an künstlerischem Verständnis ist bei vielen Leuten, die in einer nicht gerade kulturgesättigten Atmosphäre als Abgeordnete oder sonstwie Berechtigte oder sich für berechtigt Haltende in Parlamenten und Ausschüssen über das Theater reden, so evident, daß man dort über alle notwendigen Sparmaßnahmen hinaus auch nicht vor einer Senkung des künstlerischen Niveaus zurückschrecken und sich hinterher noch selbstgerecht an die Brust schlagen würde, man habe das deutsche Theater in dieser schweren Zeit gerettet. Gegen all diese Gefahren schützt nur der Zusammenschluß der Verbände, die berufen sind, die geistigen und wirtschaftlichen Interessen des Theaters zu vertreten."



Auguſt von Othegraven

# ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem Musikalischen Wochenblatt

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

HAUPTSCHRIFTLEITER: DR. ALFRED HEUSS, GASCHWITZ BEI LEIPZIG




98. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG / SEPTEMBER 1931 HEFT 9

## August von Othegraven.

Leben und Musikschaffen eines Rheinländers.

Von Heinrich Lemacher, Köln.

Mit Absicht legen wir im Untertitel dieses Curriculum vitae den Nachdruck auf die Abstammung August v. Othegravens aus dem Rheinland; es könnte nämlich der in den letzten Jahren vielfach angestellte Versuch einer Charakteristik des „Rheinischen" in der Musik — wir verweisen u. a. auf die einschlägige Beethoven-Literatur! — an seinen Werken mit Erfolg unternommen werden: gleichsam „am lebenden Objekt", wie der jugendlich elastische Siebenundsechzigjährige mit der ihm eigenen feinen Ironie einwerfen würde. Bevor wir über den ganzen Reichtum und die Eigenart seines vielseitigen Schaffens uns verbreiten, lassen wir ihm selbst das Wort und zitieren die lakonischen Sätze seiner autobiographischen Skizze, die da lauten: „Geboren am 2. Juni 1864 in Köln. Daselbst Gymnasium und Konservatorium (Hiller, De Lange, Jensen). 1884/89 auf Grund eines Stipendiums (Frankfurter Mozartstiftung) Privatstudien bei Rheinberger in München. Von 1889 ab am Konservatorium in Köln als Lehrer für Klavier, Chor, Opernensemble, Theorie, Partiturspiel und Instrumentation.[1] Es zeigt sich in der Praxis immer mehr, daß mein Haupterfolg auf dem Gebiete der Volksliedbearbeitung liegt, und da besonders auf dem für Männerchor."

Unangebrachte Bescheidenheit begrenzt hier ein im Bereiche der Chorkomposition selten reiches Schaffen im Hinblick auf den praktischen Erfolg auf das kleine Teilgebiet der Männerchorliteratur, als deren eigenartiger, kraftvoller und überaus produktiver Vertreter v. Othegraven unbestritten an erster Stelle steht. Wir nehmen also ganz in seinem Sinne seine Volksliedbearbeitungen zum Ausgangspunkt unserer Untersuchungen und möchten kurz zu umreißen versuchen, wie da v. Othegraven prinzipiell verfährt. Für ihn muß die Melodie, auch wenn sie zwischen kontrapunktierenden Stimmen liegt, unbedingt die Hauptsache und als solche erkennbar bleiben, selbst — um nur eins seiner unzähligen Bonmots zu gebrauchen: für „kurzsichtige" Dirigenten. Die Nebenstimmen werden, wenn schon nicht immer „linear", so doch nach Möglichkeit selbständig geführt und auch textlich demgemäß behandelt. Die ein-

[1] Im März 1925 wurde Prof. v. Othegraven zum Mitglied der „Akademie der Künste" ernannt, im Juni erhielt er den Dr. h. c. der philosophischen Fakultät der Universität Bonn. Seit Herbst 1925 ist er Kompositionslehrer an der „Hochschule für Musik" in Köln, aus deren Verbande er im Herbst dieses Jahres ausscheidet.

zelnen Strophen erfahren, je nach ihrem Inhalt, eine sinngemäß veränderte Ausführung, was [laut Parenthese des Komponisten] neuerdings etwas großspurig mit „Variationen über" oder „in Form von Variationen" bezeichnet wird. Eingehendere, bisher noch nicht zum Abschluß gekommene stilkritische Untersuchungen seiner Bearbeitungsweise werden u. a. die Wahlverwandtschaft mit Brahms und als ein besonderes Moment persönlicher Prägung den Umformungsprozeß im Sinne der Charaktervariation erweisen.

So entstanden Bearbeitungen für Männer-, gemischten und Frauenchor teils a cappella, teils mit Instrumenten und mit Orchester, so z. B. das op. 43 „Lob Gottes". Sie sind sowohl selbständig erschienen (bei André, Forberg, Hug, Leuckart, Siegel, Tischer und Jagenberg u. a.) wie im „Volksliederbuch" für Männerchor, für gemischten Chor, für die Jugend und in den Chorsammlungen des Arbeitersängerbundes für Männerchor, gemischten Chor, Jugend- und Kinderchor. Aus diesen heben sich als Höhepunkte, die einer kurzen Charakterisierung unterzogen werden sollen, drei hervor:

1) „Landsknechts Leid und Lust". Dieses Stück besteht tatsächlich aus Variationen über das Lied: „Es geht wohl zu der Sommerzeit" für Bariton, Männerchor und Orchester. Vom Komponisten ist der Titel seinerzeit sicherlich deshalb vermieden worden, um Dirigenten nicht zu der Vermutung zu bringen, es handle sich um ein Instrumentalstück mit Chor. Die einzelnen Variationen ergeben sich aus den Episoden des Gedichts, so daß zwanglos folgende Disposition erscheint: Thema. Aufbruch, Lagerszene (Abschied vom Liebchen), Aufbruch, Schlacht, Siegesmarsch (Orchester allein), Totenfeier und Ausklang. Die Schlacht ist durch thematische Bearbeitung der Liedmotive breiter ausgeführt. Bei Kriegserinnerungsfeiern dürfte dieses Werk den Höhepunkt des musikalischen Programms bieten. Aus jüngster Zeit stammen zwei weitere Volksliedbearbeitungen großen Formats, die weitaus das Beste darstellen, das die einschlägige neuere Literatur aufzuweisen hat.

2) „Die Königskinder", nach Text und Weise des vertrauten Volksliedes für Sopransolo, Männerchor, Klavier, drei Hörner und Streichquartett (oder mit Klavier allein) als op. 68 im Verlag Julius Hainauer in Breslau erschienen, sind in Kürze geradezu populär geworden, nachdem dieses dem Dirigenten des „Kölner Männergesangvereins", Prof. Richard Trunk, gewidmete Werk im Gürzenich aus der Taufe gehoben worden war. Im Adagio sostenuto hebt nach stimmungsvorbereitendem Instrumentalpräludium der 2. Baß mit der ersten Strophe an, die dann vom Chor übernommen wird. Im $\frac{6}{8}$-Takt intoniert der Sopran der Tochter die flämische Melodie. In düsterem Moll erklingt die deutsche Weise zum Motiv der falschen Nonne. Lichtes C-dur charakterisiert die $^4/_4$-Takt-Episode des Sonntagsmorgens. Des weiteren gibt der Text die Gliederung: die Bitten der Tochter an die Mutter (schwedische Melodie) und an den Fischer, der den Königssohn findet, dramatische Zuspitzung in einem machtvollen Crescendo. Als Adagio-Ausklang ein wunderschöner Epilog im Wechsel von Chor und Solo. So zieht das in aller Herzen und Munde lebende Volkslied in seinen verschiedensten völkischen Ausprägungen mit vielfältigster Umwertung seines musikalischen Gehaltes vorüber: als epische Erzählerweise, lyrische Episode, dramatischer Konflikt, chorisch und solistisch in bewundernswerter Weise zu einer impulsiv mitreißenden Kantate gefügt. Als Vollblutrheinländer greift v. Othegraven immer wieder mit Vorliebe zu volkstümlichen Stoffen, wie das nachfolgend angeführte Gegenstück zu den „Königskindern" aufs Nachdrücklichste bestätigt.

3) „Advent", eine Bearbeitung von zwei geistlichen Volksliedern für Männerchor, Tenor- (oder Sopran-) Solo, Orgel, zwei Trompeten, drei Posaunen und Pauken, steht zeitlich an letzter Stelle der Volksliedvertonungen[2] größeren Umfanges. Von Moll zum Dur, durch Nacht zum Licht geht das von starken dramatischen Energien und von einer mit kühnster Harmonie

[2] Aus jüngster Zeit stammen drei Volksliedbearbeitungen, die im Verlag Tonger-Köln erscheinen und von denen wir eine in unserer zweiten Musikbeilage Nr. 9b bringen.

gepaarten Erfindung pulsierende musikalische Leben. Ein stetes Ebben und Fluten, sich übersteigende Crescendi, von Bruckneroden erfüllt, dazwischen ein immer von neuem überraschendes Zurückfluten; nach dieser großartigen, symphonisch anmutenden Disposition ein letzter, fast fanatischer Ansturm und da: die gewaltige Explosion in strahlendem B-dur „Es kommt der Herr der Herrlichkeit", ein Überschwang von jubilierendem Optimismus, von drängend rheinischer Gefühlsseligkeit.

Dieser bisher betrachteten Gattung von „Bearbeitungen" stellen wir ein Kapitel „Eigenes" gegenüber. Aus einer Reihe kleinerer Chorgesänge sei auf die sommerlich blühende Lyrik von drei außergewöhnlichen a cap.-Männerchören hingewiesen. Da ist der achtstimmige Doppelchor „Der Rhein und die Reben", das romantische Tableau „Aus alter Zeit" und die neuerdings von vielen Vereinen wieder aufgegriffene „Rheinsage". In diesen Werken pulst das rheinische Blut des Komponisten mit stärksten Schlägen, verdichtet sich ein tief wurzelndes Heimatgefühl in wahrhaft poetischen Ergüssen zu persönlichstem Bekenntnis. In diesem Zusammenhange ist außer dem oben charakterisierten Männerchor „Landsknechts Luft und Leid" noch ein zweiter mit Orchester zu erwähnen, die Ballade „Bauernaufstand".[3]

Wir wenden uns an dritter Stelle den Arbeiten für gemischten Chor zu. Neben einer Fülle kleinerer a c.-Gesänge stehen vier größere Werke mit Orchester. Im Goethejahr 1932 dürfte „Meine Göttin" (op. 21) zu Goethes gleichnamiger Dichtung im gewissen Sinne „aktuell" werden. In die musikalische Struktur dieses Hohenliedes der Fantasie führt die thematische Erläuterung Paul Hielschers (Verlag F. E. C. Leuckart) auf Grund der beigegebenen Notenbeispiele eindringlich ein; seine Ausführungen klingen dahin aus: „Freude ist der Grundton des Gedichtes, Freude am Schönen, aber res severa, verum gaudium ist die Lehre, die Goethe daraus zieht und die Othegraven in einer Musik verstanden und zum Ausdruck gebracht hat." In Kürze sei nunmehr der Weg gewiesen, der zum Monumentalbau des „neuen Meisters des Kölner Marienlebens" hinführt. Anfang der 90er Jahre des vorigen Jahrhunderts schrieb v. Othegraven den „Abend auf Golgatha" für achtstimmigen gemischten Chor und Orchester[4] in Anregung einer Dichtung G. Kellers. Vortrefflich ist die Disposition des weihevoll sich äußernden Satzes gleich in der ersten Strophe gegeben. Der Aufbau des schön klingenden Tonsatzes, das Festhalten und Durchführen der Themen, vor allem die Satzbildung und die Selbständigkeit der realen Stimmen — der Chor kann auch a cappella gesungen werden — bilden vereint eine Kunstleistung, bei der die Liebe an der musikalischen Arbeit jedoch erst das Stimmungsvolle der künstlerischen Gedanken voll in die Erscheinung treten läßt; dazu tritt eine farbige Instrumentation (Streichorchester, Klarinetten, zwei Fagotte und drei Hörner), die dem Vokalkörper noch ein besonderes, der Stimmung durchaus entsprechendes, weihevolles Colorit verleiht. Eine zweite Etappe auf dieser Linie bedeutet der „Milchbrunnen" für gemischten Chor und Orchester (op. 15)[5]. Heinrich Seidel behandelt in diesem Gedichte in anmutigster Weise eine Legende, die vielfach in ihrem menschlich rührenden Inhalte, wie in dem ihr ohnehin schon innewohnenden ethischen Gedanken die Schaffensluft des Musikers wachrufen. Aug. v. Othegraven ist in seinem hier genannten Werke so recht zum Dichter in Tönen geworden und schlägt ebenso innige wie schlichte Töne an. In kurzem Nacheinander heben Orchester, Bässe und Tenöre geheimnisvoll an; sie schildern die wunderbare Wiese in der Einsamkeit des Waldes. Bei der Erwähnung des „seltenen Bronnens" beginnt der Sopran, dann der Alt mit einer neuen, sehr charakteristischen Melodie die Mär fortzuspinnen. Bei der Schilderung der Blütenpracht finden wir in einem klangsatten achtstimmigen Chorsatze eine höchst originelle Episode des Werkes. Was geschieht? „Dorthin trägt die Mutter Gottes in den stillen Mondscheinnächten gern die mutterlosen Kinder." Nach diesem reizvollen, wiegenliedartigen

[3] Verlag Kistner und Siegel, Leipzig.

[4] Erschienen bei Gebr. Hug, Leipzig 1895.

[5] Erschienen bei Leuckart, Leipzig.

Übergang (a cappella) kommt es zu einer wirkungsvollen Steigerung durch die thematiſche Verarbeitung der Brunnenmotive; zart und verklärt unter Aufnahme des Anfangsthemas klingt das Idyll aus.

Hiermit ſtehen wir vor dem Gipfelpunkt dieſer Entwicklungskurve, dem „Marienleben"[6], das v. Othegraven mit einem Schlage in die erſte Reihe der neuzeitlichen Oratorienkomponiſten großen Stiles ſtellte. Erblüht auf dem Boden der Verehrung Mariä, wie ſie ſich in den Marien- und geiſtlichen Volksliedern kundgibt, von v. Othegraven in der textlichen und muſikaliſchen Anlage zu einem Kunſtwerke mit weitem, edlen Schwingungsbogen geformt, vermittelt uns dieſes Werk koſtbarſte alte Kirchenſchätze in der Reihung und Faſſung, die den Forderungen heutiger muſikaliſcher Innenkunſt entſprechen. Nach der formalen Aufteilung beobachten wir folgende Gliederung: der präludierende „Anruf", eine grüßende Bitte an Maria, iſt in ſinniger Weiſe den fünf Bildern des Marienlebens: „Die Verkündigung", „Die heilige Nacht", „Abſchied", „Golgatha" und „Die Himmelfahrt" vorangeſtellt. Johannes Hatzfelds begeiſterte Einführung[7] in dieſes abendfüllende Werk möge hier in extenso als volltönender Lobeshymnus zum Abdruck gelangen: „Othegraven hat uns ein Werk geſchenkt, für das ihm viele Jahrzehnte danken werden. Das Volkslied hat ihm viel zu danken, nicht weniger aber er dem Volksliede: es half ihm zu einem eigenen Stil. Er iſt ein Eigener und ein ganzer Deutſcher."

Wir halten nunmehr bei der Kammermuſik. Für die qualitativ nicht reich beſtellte Literatur für Oberſtimmen ſteuerte v. Othegraven Frauenchöre mit Klavier und ſolche mit Bläſern und Harfe bei. Neben viel geſungenen ſchwungvollen Konzertliedern für Sologeſang verdienen drei Hefte: „Duette über Volkslieder" beſondere Beachtung. Aus dieſen greifen wir die „Schwediſchen Lieder"[8] mit ihrer ſelten ſchönen Bearbeitung heraus. Im Jahre ſeines 60. Geburtstages vermehrte v. Othegraven ſein reiches muſikaliſches Vermächtnis um eine köſtliche Jubiläumsgabe: auf dem muſikaliſchen Weihnachtstiſch 1926 lag ein Zyklus von Kirchen- und Volksliedern für mittlere Stimme mit 1 oder 2 Geigen, das „Jahreskränzlein"[8] genannt.

Zum Beſchluß ein Appell an den „Rundfunk", dem ſicherlich ein Hinweis auf gute, geiſtreiche Bühnenmuſik gelegen kommen dürfte. Zwei für die Übertragung geeignete heitere Singſpiele gilt es zu beleben. „Poldi's Hochzeit", eine ſehr luſtige Poſſe, deren Text Willy Seibert, der Begründer der „Rheiniſchen Muſik- und Theaterzeitung", ſchrieb. Die Muſik knüpft in ihrer ganzen Haltung etwa an Lortzing an; ſie enthält Lieder, Enſembles jeder Art, teilweiſe parodiſtiſchen Inhalts, und ausführliche Finalſätze; ſie geht alſo, praktiſch geſehen, in ihren Anforderungen über das Niveau hinaus, was ſchon zur Zeit ihres Erſcheinens bei Operetten üblich war. Und endlich: Ein Dornröschen will aus jahrelangem Schlummer erweckt werden: „Die ſchlafende Prinzeß", ein einaktiges Märchenſpiel. Daß v. Othegraven außer als Chorkomponiſt auch als Opernkomponiſt eine ſtarke Begabung entfalten und einen gewählten Stil ſchreiben würde, war vorauszuſehen. Daß er ſich auf dieſem ihm fremden Gebiet ſogar heimiſch fühlen würde, hat er mit dieſem Opus gezeigt. Das Ganze iſt eine Partitur, von Frohlaune eingegeben und mit feinem muſikaliſchen Sinn ausgearbeitet. Bei einer Rückſchau liegt ein Ährenfeld ernſter und heiterer Klänge vor uns ausgebreitet. Und der ſie uns beſcherte: Auguſt v. Othegraven, ein deutſcher Sänger am deutſchen Rhein!

---

[6] Verlag Tiſcher und Jagenberg, Köln.

[7] Cäcilienvereinsorgan: 9./10. Heft 1917.

[8] Dr. Benno Filſer-Verlag, Augsburg.

# Eindrücke von den Bayreuther Festspielen.

Von Hans Joachim Moser, Berlin.

I.

„Wahn, überall Wahn —!", wie oft in diesen Wochen einer nur mühselig aufgehaltenen Inflationswelle wurde man an Hans Sachsens klagendes Wort gemahnt, und doch: wie sehr verschwand all das Gemächt und Gehabe der vordergrundlichen Welt der Tageszeitungen draußen für den, der sich beim Bayreuther Festspiel an die Ewigkeitsfragen der Wagnerschen Werke hingab. „Hier, wo mein Wähnen Friede fand", solches innere Wahnfried erlebte gar mancher in der letzten Juliwoche im schlichten Festspielhaus auf dem grünen Hügel inmitten des schönen fränkischen Landes. Man hat den lieben langen Tag nichts zu tun als sich zu sammeln, zu besinnen, vorzubereiten. Man begrüßt die festlich gekleideten Gleichgesinnten (unter ihnen wieviel Musiker von Rang und Namen: Flesch und Wendling, Wetzler und Klose, Sittard, Ramin und Pfohl), man lauscht dem feierlichen Trompetenruf, genießt im verdunkelten Riesenraum die halbe Minute des Schweigens — dann Wagner im Höchstfall heut möglichen Gelingens, durch Wochen und Monate mit größter Strenge und Verantwortlichkeit geübt und geprobt, wofür nach einer gewissen Lockerung während der Nachkriegsjahre vor allem Toscaninis fanatische Strenge heilsam wieder gesorgt. Danach milde Entspannung dank oft fast anderthalbstündiger Zwischenruhe; man wandelt durch schönste deutsche Landschaft und spürt, wie all das innerlich zusammengehört, Wartburgwald und Karfreitagswiese, Karneolfels und Siegfrieds Walddämmer drinnen wie draußen! Das schlichte Holzhaus — „ewig" gewordene Vorläufigkeit —, das ein Dichter und Musiker mit unerhörtem Willensaufwand einer feindlichen Welt abgezwungen hat; ein Wille, der noch viele Geschlechter der Nachgeborenen aus der blühenden Gruft seiner Partituren hervor in seinen Bann ziehen wird; denn was mir als besonders erfreulich auffiel: die erlesene Zuhörerschaft aus soviel Nationen zeigte durchaus nicht bloß alte Leute, die von verflossenen Idealen träumten, sondern sehr viel kraftvolle Jugend, die mit ganzer Seele dabei war und aus eigenem jungen Feuer den feurigen alten Zauberer grüßte.

Übrigens war schon das Publikum und seine Zusammensetzung lehrreich: in den drei ersten Aufführungen, von denen die erste alle Merkzeichen der „Sensation" trug, waren übervoll besucht: „Tannhäuser", „Parsifal", „Tristan" —; beim „Ring" dagegen flaute der Besuch schon im ersten Zyklus derart ab, daß z. B. auf dem neu eingebauten Balkon zahlreiche Plätze freiblieben. Sollte man daraus den Schluß ziehen müssen, daß es vielleicht rätlich sei, es einmal (die Vortragsfolge für 1932 steht zur Zeit noch nicht fest) ohne den „Ring" nur mit Einzelwerken Wagners, wie 1886—96 auch schon, zu versuchen? Oder würde der „Ring" neue Anziehungskraft erweisen, wenn Furtwängler seine Gesamtleitung übernähme und ihn an allen Stellen möglichst blank putzte? So war's ein merkliches Nachlassen. Weiter fiel auf, daß die eigentlichen Musiker- und Kunstkreise fast völlig fehlten, daß also das jetzige Bayreuth viel zu sehr mit dem lebendigen Kunstgeschehen die Verbindung verloren hat; dagegen sah man viele Fürstlichkeiten (Zar Ferdinand von Bulgarien, den Großherzog von Hessen, den Herzog von Coburg, Prinz August Wilhelm von Preußen, mehrere dänische Prinzessinnen, zahlreichen bayerischen und fränkischen Hochadel), auch allerlei Rittergutsbesitzer aus Mecklenburg, kurz: diese Zusammensetzung machte mehr den Eindruck eines innerpolitischen als eines künstlerischen Bekenntnisses. Zum zweiten Zyklus werden ja mehrere Kapellmeister von Namen als Gäste erwartet, und der beträchtliche Kreis von Wagner-Begeisterten aus dem Stande der Universitätslehrer kann sich meist auch erst nach dem 1. August freimachen —, aber trotzdem: hier gehören noch andere Hörer her; zumal angesichts der leeren Plätze im „Ring" fragte ich mich nicht ohne Bitterkeit, zugunsten welcher ausgebliebenen Amerikanergesellschaften man sie wohl aufbewahrt haben mochte, wo genug deutsche Musikstudenten sie begeistert

eingenommen hätten, um so vielleicht lebenslängliche Wagner-Apostel zu werden. Klappt da wohl die Verwaltung der „Stipendienstiftung"?

Die diesmaligen Festspiele und die an sie geknüpften Erörterungen gaben Gelegenheit, über den Sinn und Wert von „Tradition" in Kunstdingen nachzudenken. Ich stehe durchaus nicht auf dem Boden jenes Worts, um dessen Urheberschaft sich sowohl Gustav Mahler als auch Siegfried Ochs bewarben, „Tradition sei Schlamperei", sondern ich weiß den Wert einer lebendigen Überlieferung sehr zu schätzen. In wieviel Dingen gerade der älteren musikalischen Aufführungspraxis ist sie heute leider schon unterbrochen und aufgehoben! Aber, auf Bayreuth angewandt: wo steckt sie denn da eigentlich? Wo fehlt sie, wo braucht man sie? Ausdrückliche Bühnenanweisungen des Meisters (Kurwenal zupft Tristan am Mantel, Wotan seinen Speer zwischen die Streitenden ausstreckend) wurden nicht befolgt — von wem stammt die „Tradition", es nicht zu tun? Warum bekam man statt der längst wohlbewährten Stahlglocken im „Parsifal" ein scheußliches elektrotechnisches Schnarren zu hören, das dem Glockenklang nur sehr entfernt ähnelte? Anderes, das in Bayreuth diesmal besser als irgend sonstwo gelang, wie das Vortäuschen des Wassers in der Rheintöchterszene oder das doppelte Scheinwerferspiel bei der Fahrt durch die Schwefelschlucht, kann schon deshalb nicht „Tradition" sein, weil dem Meister selbst die technischen Voraussetzungen dafür nicht zu Gebote gestanden haben. Sehen wir den Sinn der Bayreuther Tradition aber weit allgemeiner darin, daß man hier vor allem das „Drama" betonen wolle (genau wie H. Kretzschmar s. Zt. wider den „grimmen" Chamberlain, müßten auch wir uns jetzt gegen die Alleinansprüche unmusikalischer Tempelwächter auf Verständnis in dieser Hinsicht wehren), so läßt sich dazu zweierlei bemerken: erstens ist hierin 1931 nicht mehr eine Neuheit wie 1876 gegen eine Meyerbeer-Welt durchzukämpfen, sondern die liebevolle Betonung des Dichtungsgedankens in Wagners Musikdramen ist heute in jedem deutschen Regisseur lebendig — es wäre ein schlechtes Zeugnis für Bayreuths mehr als halbhundertjährige Erziehungsarbeit, wenn diese in Wagners Partituren und Schriften hundertmal erhärteten Grundsätze sich nicht im Allgemeinbewußtsein ausgebreitet hätten. Zum andern aber (das habe ich in Universitätsübungen über „Oper und Drama" mehrmals zeigen können) ist Wagners Auffassung, nur seinen Bühnenwerken käme diese dichterische Grundhaltung zu, ein aus der notwendigen Einseitigkeit des Genius entschuldbarer Irrtum: gerade seine dramaturgischen Schriften haben uns gelehrt, auch bei Händel, Gluck und Mozart, im „Fidelio" wie im „Freischütz" oder „Palestrina" durch alle bloßen Musiziergelüste hindurch das Ewig-Menschliche der Dichtung, der Menschgestaltung aufzuspüren und herauszuarbeiten, so daß wir dieserhalb zwischen Wagner und den andern Großmeistern nur noch einen Unterschied der Stufung, nicht mehr des Grundsätzlichen anerkennen.

Hier also eine Sondertradition Bayreuths behaupten zu wollen, bedeutet einfach die 55jährige Ausstrahlung dieser Stätte zu leugnen, bloß um heute noch spießbürgerlich auf die (inzwischen in Erfüllung gegangenen) „verba magistri" schwören zu können. Wie recht hatte da H. Abert mit seinem Spottwort „Fortschrittsphilister". Andererseits gibt es hier so viele kleine „Traditionen" musikalischer und deklamatorischer Art ohne ausdrückliche Begründunng in den Partituren, daß man sich fragt: „Stammen die nun von Hermann Levy oder Julius Kniese, von Cosima Wagner oder wem sonst?" Von Muck sind sie nicht erfunden und — die Hauptsache! — von Richard Wagner wahrscheinlich noch viel weniger; was soll uns da also die Last einer „Tradition"? Wie etwa ein Friedrich Gundolf aus unmittelbarer, genialer Durchschauung der Werke viel mehr von Goethe „wußte" und „erkannte" als sieben unbegabte „Düntzers", so „weiß" auch ein wirklich großer Musiker wie Furtwängler von R. Wagners Dichten und Denken viel mehr und viel Unmittelbareres, als was sieben örtlich beschränkte Überlieferungszerberusse dazu glauben beibringen zu könnnen. Es ist menschlich verständlich, wenn diese eifersüchtig knurrend jeden beargwöhnen, der, mit frischem Blick von außen kommend, die Tatbestände kritisch mustert — meine Bayreuther Eindrücke umfassen nun immerhin einen Zeitraum von 22 Jahren —, aber diese Abwehrstellung der „Eingeweihten" gegen die „von Wahnfried nicht amtlich Abgestempelten" darf uns nicht hindern, offen auszusprechen, was

wir für notwendig erachten. Wollen die Feſtſpiele ſich nicht auf eine „interne Angelegenheit" für ein paar „Wagnerianissimi" einengen, ſondern glaubt man an ihre Weltmiſſion, dann muß die Feſtſpielleitung ſich dieſer Welt auch gutwillig und offen zur Kritik ſtellen. Dieſe Kritik kann ſich eben doch auf gar keine andern „Geheimniſſe" erſtrecken, als daß die Spielleitung zugleich geſchmackvoller und den Vorſchriften des Meiſters getreuer als irgend anderswo ſein muß, und daß die muſikaliſche Leitung ebenfalls ſtiliſtiſch, orcheſtral und geſanglich die wagneriſchſte und damit die hierfür beſte der Welt ſein muß — ein Drittes gibt es nicht. Sprechen wir zunächſt von der Muſik!

Während des erſten heurigen Feſtſpielzyklus wurde ſo allerlei gemunkelt bezüglich der Stellung der Oberkapellmeiſter. Man hatte Toscanini, der in Wahnfried ſelbſt wohnte, beide Eröffnungsvorſtellungen („Tannhäuſer" und „Parſifal") übertragen; W. Furtwängler, der etwas beiſeite ſtand, hatte einzig den „Triſtan" zu leiten. Man hat daraus allerlei Schlüſſe gezogen, die zum Glück nicht ſtimmen. Ich darf aus authentiſcher Quelle berichten, daß Furtwängler ſchon heute im Stillen der muſikaliſche Oberleiter Bayreuths iſt, der z. B. das Orcheſter bereits großenteils nach ſeinem Urteil umgeſtaltet hat und den künftigen Sängerſtamm auswählt, und daß er von 1932 an als ſolcher ſichtbar auch bezüglich des von ihm zu leitenden Spielplanteils hervortreten wird.

## II.

Toscanini, ein perſönlich edler Idealiſt und feinſinniger Künſtler, der ſich ſeit Jahrzehnten in höchſt verdienſtlicher Weiſe für Wagners Werke in der romaniſchen Welt eingeſetzt und auch ſo manches Mal ſchon Bayreuth beſucht hat, gab ſein Beſtes an Liebe zum Werk und an Theatererfahrung; und doch waren ſich alle deutſchen Beurteiler von Sachkenntnis, die man ſprach, darüber einig, daß ſeine Tempi vielfach, am ſzeniſchen Geſchehen gemeſſen, von allzu großer Schwere geweſen ſind. Er glaubte wohl, dieſe „deutſche Gründlichkeit" dem Werk des Meiſters ſchuldig zu ſein (Parſifal z. B. währte volle zwanzig Minuten länger als unter Muck!), wir aber ſehnten uns vergeblich nach dem feurigen Schwung, der dem Verdidirigenten Toscanini ſeinen wohlverdienten Weltruhm verſchafft hat. Wenn es gelingt, den Maeſtro Arturo immer wieder einmal zu einem Gaſtſpiel zu berufen — ausgezeichnet! Es wird ſtets belehrend ſein, ſeine Auffaſſung, ſeine Führungskunſt an dieſer Stelle zu beobachten und mit derjenigen der beſten deutſchen Kapellmeiſter zu vergleichen. Aber was er zu geben hat, iſt für uns immer nur beſtenfalls „feſſelnd", kann nicht als „bindend" gelten. Wir wünſchen uns als den eigentlichen und dauernden „Muſik-Hausherrn" Bayreuths einen Kapellmeiſter, der wie Hans Richter, Felix Mottl, Karl Muck ſchlechthin ein Welt-Vorbild deutſcher Wagner-Ausdeutung aufzuſtellen vermag. Das aber kann, anderer deutſcher Meiſterdirigenten der Gegenwart unbeſchadet, nach Ausweis der herrlichen „Triſtan"-Aufführung vom 23. Juli 1931 — heute an erſter Stelle wohl nur Wilhelm Furtwängler ſein.

Ich werde nicht der Einzige geweſen ſein, der dem erſten Auftreten Furtwänglers an dieſer Stelle zunächſt mit abwägender Zurückhaltung begegnet iſt; die geräuſchvolle Verhimmelung, die ſich an dieſen großen Dirigenten vielerorten drängt, ließ kaum erwarten, daß er in der Unſichtbarkeit der Bayreuther Dirigentenſtellung dieſelbe Ausſtrahlungskraft werde erweiſen können, die ihm ſonſt zweifellos zu Gebote ſteht. Doch er kam, ſah und ſiegte mit wahrhaft elektriſcher Gewalt, auch ohne daß ihn die Bewunderungsblicke eines „mondänen Auditoriums" aufzupeitſchen brauchten — im Gegenteil hatte man, wie dereinſt bei Nikiſch, das Gefühl, daß er ſo doppelt ungeſtört ſein Beſtes zu geben vermochte. Seine „Triſtan"-Wiedergabe war ſo ſtrahlend und beſchwingt, ſo voll von jugendlichem Sturm und Drang, dabei aber doch auch, wo es nottat, ſo auf geradezu kammermuſikaliſche Feinheit und Abdämpfung geſtellt, daß die Bewunderung und Dankbarkeit wohl einſtimmig waren. Wenn er ſich noch dazu zwingen könnte, außer den geheimnisvollen Tereminkringeln in der Luft, die die Orcheſtermuſiker oft zur Verzweiflung bringen, auch noch richtige Einſen zu ſchlagen, ſo hätte er wirklich die Voll-

endung erreicht. Die „Ring"-Leitung des trefflichen Karl Elmendorff konnte daneben naturgemäß nur als sehr stattliche und durchaus würdige Amtsverwaltung eines in der Wagnerpflege hocherfahrenen Staatskapellmeisters bestehen. Daß er sich zwischen der Scylla und der Charybdis der zwei größten europäischen Dirigenten der Gegenwart so zu behaupten vermochte, bedeutet kein geringes Befähigungszeugnis.

Jene grundsätzlich Un- oder nur wenig Musikalischen, die da in nebelhaften Phrasen vom „Wahren der Wagnerschen Dichtungsidee" orakeln (wobei bezeichnenderweise geflissentlich verschwiegen wird, daß ich im Juliheft der „ZFM" keineswegs bloß von der Kapellmeisterfrage, sondern sehr deutlich auch — unter Nennung des „Palestrina"-Dichters — von der Regelung der künstlerischen Gesamtleistung gesprochen habe!) — sie glauben, daß die Frage der musikalischen Gestaltung nur eine inner-musikalische sei und die dichterischen Belange wenig oder nichts anginge. Aber man erinnere sich nur an ein paar tonkünstlerische, akustische, gesangliche Einzelheiten bei den jüngstverflossenen Aufführungen: wenn Alberichs Fluch fortgesetzt einen Habaschen Viertelton zu tief gesungen wird, so daß sich alle Ohrenmenschen vor Qual krümmen —, wenn des Amfortas Gebet „Mein Vater, herrlichster der Helden" für unser Gefühl um 20 Prozent zu langsam dirigiert wird, so daß die herrliche Stelle lahm und langweilig klingt, wenn an wichtigsten inneren Drehpunkten der Handlung Isolde nicht die zum Verständnis nötigen Konsonanten zustandebringt oder man durch phonetische Verstöße wie „Rinck" und „Dinck" statt „Ring" und „Ding", „Lebäwohl, du kühneßä, herrlicheßä Kind" statt „Leb wohl, du kühnes, herrliches Kind" mehrmals aus der Stimmung gerissen wird — so wird durch solches Nachlassen der musikalischen und stimmerzieherischen Leitung sofort die Wirkung der Dichtung beim Hörer gestört und gemindert. Das Gedicht als solches ist ein für allemal durch den Dichter festgelegt und kann auf Jahre, vielleicht Jahrzehnte hinaus durch den sinnvollen Spielleiter seinen bindenden Rahmen erhalten. Die Klangwirkung des Gedichts auf Grund der Partitur dagegen verlangt ein dauerndes Neuschaffen im Augenblick durch den kongenialen Orchesterleiter und den stets neu anzuleitenden Sängerstab, damit die Dichtung rein in Erscheinung treten könne; bedarf es noch weiterer Beweise, wie entscheidend wichtig da gerade zum Vorteil des Gesamtdichters Wagner die Gewinnung des idealsten Musikdiktators ist? Ich sage das vollbewußt als jemand, der über die engen Innerangelegenheiten der Nur-Musik hinauszugreifen durch Beruf wie eigne Anlagen sich dauernd gezwungen sieht.

## III.

Ein Problem der Probleme für Bayreuth ist und bleibt die Regie. Ich meine weniger die Ordnung der Massenbewegungen und der Einzelgebärden — darin hat vor allem Siegfried Wagner seit dem ersten Lohengrinaufzug von 1909 Vorbildliches geleistet, und auch diesmal waren Züge wie das Hinüberfluten aller Frauen zu dem Wolfram des zweiten Sängerkriegliedes von hinreißender Wirkung. Oder wie nach dem Einzug der Gäste der Landgraf, Elisabeth und der Deutschordensmeister von Salza mit ihrem Gefolge nochmals aus der Bühnentiefe nach vorn brandeten, das war ganz prachtvoll. Höchstens störten allerlei Überflüssigkeiten (Dorfjugend und Pferde beim ersten Aktschluß des „Tannhäuser", Kurrenden der kleinen und mittleren Sänger im „Parsifal") oder ungeschickte Anordnungen: Tristan stand an einem lächerlich kleinen Seitensteuer, von Walhall war im „Rheingold" nur im vorderen Parkett etwas zu sehen, bei Freyas Entführung und Donners Gewitter wurde es jedesmal schwarze Nacht, wo fahle Beleuchtung völlig genügt hätte, die Siegfried-Erda war nicht zu sehen, das Seil der Götterdämmerung-Nornen blieb hinter dicken Gazeschleiern verborgen, wobei die Weltesche wie eine Fichte aussah. Siegfried schmiedete sein Schwert fast im Hintergrund, der Regenbogen des „Rheingold" verunglückte völlig, mit Beleuchtungskegeln für die Einzelspieler bei sonst dunkler Bühne wurde allzuviel gearbeitet. Die Verwüstung von Klingsors Garten geriet gegen die mir von 1909 erinnerliche Lösung leider durchaus daneben usw. Vielmehr ziele ich auf die Frage der Bühnenausstattungen, und zwar sowohl bezüglich des Landschaftlich-Räumlichen wie hinsichtlich der

Gewandungen. Die Herstellung der letzteren liegt seit rund zwanzig Jahren in den Händen von Frau Daniela Thode-Bülow, die kürzlich in einem eignen Aufsatz (Bazar 1930, abgedr. auch im Festspielbuch 1931) über die Sorgfältigkeit ihres Verfahrens Rechenschaft abgelegt hat; gegen die Einzelleistung ist hier auch gar nichts zu erinnern, im Gegenteil — nur die Zusammenstimmung im Ganzen führt manchmal zu argen Spannungen (so im Wartburgkrieg, wo z. B. die zwei einzigen kirschroten Pagen ausgerechnet nebeneinander standen). Noch schwieriger ist die Frage des Bühnenbildes; das Kapitel „Bayreuth und die bildende Kunst" ist ja von Makart, Doepler, Schukowski bis zu Staffen und darüber hinaus eines der merkwürdigsten. Die Unlösbarkeit der Aufgabe beruht wohl darauf, daß Wagners „deutliche" Kunst einerseits eine naturalistische Naturschilderung fordert, andererseits aber wieder ein solches Pathos, solche ungeheuren Gebärden verlangt, daß die umgebende Natur dazu nicht in Widerspruch stehen darf. Es wäre Barbarei (wie man es zeitweilig versucht hat), das Bühnenbild für ihn kubistisch-expressionistisch zu stilisieren, und umgekehrt wirken die rein realistischen Gestaltungen Bayreuths oft — zum Glück nicht immer — etwas zu verstandesmäßig nüchtern. Gerade die ältesten Dekorationen (Parsifal I und III) sind keineswegs die schlechtesten dank einer fast biedermeierlichen Handwerkstüchtigkeit. Andere wieder — der überhängende Walkürenfelsen — legen zuviel Ton auf Nebensächliches und lassen Wesentliches wie die schlummernde Brünnhilde fast übersehen. In diesen Beziehungen ist soviel Ausgezeichnetes in den letzten Jahren außerhalb Bayreuths geleistet worden, — ich denke an Hans Wildermann in Breslau, an Aravantinos in Berlin, an einzelne herrliche Lösungen in Dresden, Stuttgart, München, daß man wünschen möchte, Bayreuth triebe das stolze „Savoya farà da sè" nicht zu weit, sondern der ausgezeichnete Herr Oberregisseur Alexander Spring aus Weimar, der die Spielordnung in Bayreuth betreut, studierte recht eifrig, was an guten Lösungen sich auch sonst irgendwo fände. Gewisse Verwandlungsbilder, etwa während Siegfrieds Trauerzug, glückten sehr; das schwierige Schlußgeschehen in der „Götterdämmerung" hat im Festspielhaus eine glanzvolle Lösung gefunden — nicht zuletzt durch die Beleuchtungskünste des Obermaschinenmeisters Friedrich Kranich (Coburg).

Ein ausgesprochener Versager war das Tannhäuserbacchanal, für das R. v. Laban verantwortlich zeichnete — ein trocken-langweiliger Meininger-Philologismus, umso enttäuschender, als Laban jüngst noch bei Borodins „Fürst Igor" (Berlin, Staatsoper) ganz Geniales geboten hatte. Arme Antike, wenn bei ihr die Bacchus-Feste wirklich so steif-bürgerlich verlaufen sein sollten.

## IV.

Bleibt von den Einzelleistungen der Sänger und Sängerinnen zu sprechen. Erfreulicherweise haben, nachdem auch dieserhalb eine spürbare Nachinflations-Flaute nicht zuletzt durch die Werbekraft von Toscanini und Furtwängler überwunden worden ist, genug Künstler ersten Ranges nach Bayreuth zurückgefunden. Von ihnen sind zweifellose Größen wie Friedrich Schorr (Wotan), Ed. Habich (Alberich) und Nanny Larsen-Todsen (Brünnhilde und Isolde) rein stimmlich zwar fast schon über ihren Gipfel hinaus, ersetzen aber das etwa physisch sich Mindernde durch Reife und Kunst des Vortrags. Die Höhenleistungen waren für mich die einfach wundervolle Maria Müller (Elisabeth, Sieglinde), der erstaunlicherweise als Parsifal ebenso wie als Loge voll überzeugende Fritz Wolff, die unerschöpflich und samtweich quellende Altstimme von Karin Branzell und der in seiner Art ebenso vollendete Lauritz Melchior (Tannhäuser, Tristan, Siegmund) — der nicht nur die heldische Kraft, sondern vor allem auch die Innerlichkeit für die Pianomomente besitzt. Hohes Lob verdient die Venus und Brangäne der Frau Anni Helm, die großes stilistisches Feingefühl mit sicherer Gesangskunst vereint — es ist ja eine Wohltat, wenn sich die Tageliedwarnung des 2. Tristanakts nicht als Altistinnenqual abrollt; auch der Siegfried von Gotthelf Pistor hat gewiß manchen starken Vorzug, doch fehlt ihm die letzte stimmliche Mühelosigkeit — genau so strandete mehrfach an der „Nordgrenze" seines Umfangs der prachtvolle Baß von Wilhelm Patsche (Fasolt, Hagen). In den besten und treuesten Händen waren Gunther und Kur-

wenal bei dem so erfreulich entwickelten R. Bockelmann, ein Vergnügen bedeutete es, dem strahlenden Baß von G. v. Manowarda (Landgraf, Marke) zu lauschen; über den Fafner des vielbewährten Stimmriesen Carl Braun und über den Mime von Erich Zimmermann läßt sich auch nur mit herzlicher Beistimmung berichten. Scharf herausgearbeitet haften die Leistungen von G. Ditter als Klingsor und D. Ernster als Amfortas im Gedächtnis, eine nicht sehr dunkle, aber edel ausschwingende Erda lieferte Enid Szantho. Dagegen war der Wolfram von Gerhard Hüsch etwas blaß, der Gurnemanz von Ivar Andrésen auch nur „sympathisch", die Gudrune und Freya hätten eine etwas vollblütigere Darstellung verdient, als sie ihnen die feine Rosalind v. Schirach zu geben vermag. Einige Versager, wie sie gerade Bayreuth nicht durchgehen lassen sollte, waren Biterolf, Froh, Donner, Melot, die peinlich tremolierende erste Rheintochter (auch aus den Soloblumen wünschte man einige unerträglich flackernde Soubrettenstimmen fort!) — es sollte Sonderehrgeiz des fränkischen Grals sein, auch die sogenannten Nebenrollen durchaus vollgültig zu besetzen: denn was ist bei Wagner überhaupt „Nebenrolle"?! Immerhin ist der Fehlertrag verschwindend gering gegenüber der Habenseite der gesamten Schlußrechnung, und selbst in älteren Glanzzeiten Bayreuths hat es immer einmal eine Fehlbesetzung gegeben — oder manchmal auch nur augenblickliche Behinderungen, die sich wie erstere anlassen. Es ist eben sehr schön, aber im Versagensfall auch sehr schlimm, bei diesen Festspielen mitzuwirken, und die auseinandergehenden Geschmacksurteile der zuhörenden Nationen sprechen manchmal Bände.

Ein Schlußlob noch dem Chor unter Hugo Rüdel, der hier seit Monaten hohe Opfer an Selbstverleugnung bringt — „Tannhäuser", „Parsifal", „Götterdämmerung" lassen sich dieserhalb nicht herrlicher gelungen vorstellen: lebendig gespielt, rhythmisch genauestens, goldrein und tonschön wurde mit vollendet deutlicher Aussprache gesungen — so hat sich Wagner das erträumt.

## V.

Und was ist insgesamt das Endergebnis?

Ich will zu meinem Vorschlag im Juliheft (der ja auch nur ältere verwandte Gedanken erneut zur Erörterung stellen wollte), Bayreuth auch anderen Meisterwerken zu eröffnen, hier nicht erneut Stellung nehmen, bevor nicht noch von anderen Seiten dazu — aber, bitte, wirklich sachlich! — Äußerungen vorliegen. Was mir erneut deutlich geworden ist, wäre nach der verneinenden Seite: selbst in Bayreuth bei bester Darstellung und größter Aufmerksamkeit der Hörerschaft die mehrfach grausamen und undramatischen Längen (1. Parsifalakt, 2. Tristanakt, 2. Akt Walküre, 3. Akt Siegfried, 1. Akt Götterdämmerung) — aber man kann seit Alfred Lorenz noch weniger als ehedem — und gerade für Bayreuth ja ohnehin nicht! — Striche befürworten. Hier heißt es einfach: opfere, gedulde dich, halte durch, lieber Hörer — der Meister befiehlt es so . . . Nach der bejahenden Seite: die unerhörte Größe und Durchschlagskraft dieser Kunst. Sie ist keine „heutige" Lebensäußerung mehr, ihr Pathos, ihre raumverschwendende Naivität fremdet uns mehr als einmal an. Aber sie besitzt die Dauergültigkeit und Allgegenwart jeder wahrhaft klassischen Leistung, sie triumphiert über alle Anfeindungen von gewissen weltstädtischen Klüngeln her durch ihr einfaches Dasein und ihr naturhaftes Ausstrahlenmüssen. Sie hat ihre erste, kleinere Unsterblichkeit, nämlich die Verhimmelung durch die mit ihr Geborenen, eingebüßt, um in die zweite, größere, endgültige (wenn auch etwas fernere und kühlere!) sicher einzugehen.

„Blieb Liszt als Tonsetzer großenteils ein Programm, so wurde Wagner die Erfüllung zweier Menschenalter — ein großer Zeitgemäßer, indem seine Kunst geradeswegs Unaussprechbares der Epoche auf Umwegen mit erstaunlicher Deutlichkeit auffing; ein noch größerer Unzeitgemäßer dadurch, daß die Neuheit seiner Ausdrucksmittel künstlerisch weit über den damaligen Gegenwartsstand in die Zukunft vorausgriff, so daß Massenwirkung und Schulebildung von seinen Höchstleistungen her erst ein Menschenalter nach ihm Ereignis werden konnten; ein riesenhafter Überzeitlicher an Stärke der Persönlichkeit und des Gesamtwerks, was allein schon die nun dreiviertel Jahrhundert lange, zackige Kurve seiner Weltwirkung erweist."

Aus: Hans Joachim Moser, Geschichte d. deutschen Musik,
6. Buch: Das Zeitalter Richard Wagners.

# Wilhelm Raabe in seinen Beziehungen zur Musik und zu Musikern seiner Zeit.

Zum 100. Geburtstage des Dichters am 8. September 1931.

Von Paul Bülow, Lübeck.

„So ein bißchen «Musik» muß ich doch wohl «in mir» haben. Aber liebe Freunde und Freundinnen braucht man eben, wenn es herausgefunden werden soll" — diese Worte bekannte Wilhelm Raabe an der Schwelle seines 69. Geburtstages beim Anblick der Korrekturbogen seines damals in 9. Auflage vorliegenden „Hungerpastors", der nach langer Wartezeit endlich auch die Sympathien einer breiteren Leserschaft errang. Die Wiederkehr des 100jährigen Geburtstages des Braunschweiger Altmeisters sei uns der Anlaß, jenem „bißchen Musik" in seinem Leben und Werk nachzuspüren.

Verfolgt man im äußeren Lebensgange Raabes seine Beziehungen zur Musik, so erfahren wir zuerst von dem Klavierunterricht, den der Knabe gegen Willen und Neigung während seiner Stadtoldendorfer Jugendzeit erhält. Die „Sperlingsgasse" enthält noch einen Nachhall davon, wie ihm in jenen Knabentagen das Klavier zum „Marterinstrument" wird. Während seiner Magdeburger Buchhändlerzeit nahm der damals achtzehnjährige Raabe in der Familie Karl Gottfried Kretzmanns, dem Inhaber der Creutzschen Buchhandlung, auch an dem reichen musikalischen Leben dieses kunstbeflissenen Hauses teil. Ebensowenig wie daheim fand er jedoch in der Heimwelt seines Lehrherrn den Weg zur Musik. Sie offenbarte sich ihm nach seinem eigenen Bekenntnis erst viel später durch Beethovens „Fidelio". Über seine im Frühjahr 1859 unternommene, fünfzehn Wochen andauernde Reise nach Süddeutschland und Österreich besitzen wir einen auch für unser Thema wichtigen Bericht in Raabes Tagebuch. Aus ihm entnehmen wir, daß der damals 27jährige Dichter in Leipzig am Karfreitag Bachs „Matthäuspassion" hört (vgl. „Abu Telfan" 1. Kap.). Ferner erlebt er im Theater der Pleißestadt eine Aufführung der „Stummen von Portici". In Dresden besucht Raabe ein Konzert auf der Brühlschen Terrasse und lauscht auf dem „Großen Ring" in Prag dem Spiel der Harfenmädchen, genießt in Wien und München eindrucksvolle Mozartaufführungen („Figaros Hochzeit" und „Idomeneo") und läßt an einem Juliabend bei einem Gartenkonzert den Stimmungszauber des Heidelberger Schlosses auf sich wirken (vgl. „Im alten Eisen" 8. Kap.). In den Ehejahren durchsonnt ihm die rege Hausmusikpflege seiner Gattin sein schlichtes Braunschweiger Heim. Im Gegensatz zu ihrem Manne war Frau Bertha Raabe sehr musikalisch und mit einer schönen Stimme begabt. Nachdem sie in Stuttgart in der Familie des Dichters Wilhelm Jensen reichliche Gelegenheit zur Pflege häuslichen Musizierens gefunden hatte, erübrigt sich die auf strengste Sparsamkeit in ihrem Heimwesen bedachte Hausfrau auch in Braunschweig immer noch Zeit und Sammlung, die ihr so ans Herz gewachsene Gepflogenheit der Hausmusik fortzusetzen. So dankt der Dichter vor dem aufrüttelnden „Fidelio"-Erlebnis vor allem seiner musikbegeisterten Gattin das Interesse für die Musik und ihre Meister, von dem es in Raabes Schriften an ungezählten Stellen widerhallt. Wer möchte die Zahl der erwähnten Opernarien, Volks-, Kommers- und Kinderlieder sowie Choräle nennen, die dem Dichter wohl zuerst daheim in der traulichen Stunde häuslicher Musikpflege begegnet sind! So nimmt es nicht wunder, daß Raabe der wahrhaft deutschen, von einem unendlichen Segensreichtum begleiteten Sitte der Hausmusikpflege in seinen Büchern manch freundliches Denkmal gesetzt hat. Dafür sei nur an das einzige Beispiel der Laurentia Heyliger („Das letzte Recht") erinnert: um ihrem Vater die Furcht vor dem Herbstwind zu verscheuchen, der in den Bäumen, Kaminen und Schornsteinen rumort, singt sie ihm sinnige Liedweisen. Recht drastisch, im Zeitalter der Schallplatte und des Lautsprechers allerdings nicht mehr ganz zutreffend, mutet uns eine Aufzeichnung Raabes zum Thema Hausmusik in seinem Tagebuch an. Sie beweist uns, wie der Dichter auch in musikalischen Dingen

das Kernhafte vom trügerischen Schein getrennt sehen will: „99 Prozent der jungen Damen bringen ihr Pianino als Summe des ästhetischen Fonds mit, den sie zu einer jungen Haushaltung liefern. Ein ästhetisches Gewissen haben sie ja nicht, wohl aber das Gefühl, daß es „dazu gehört", im Besitz desselben geglaubt zu werden. Das zugeklappte Musikding repräsentiert und ersetzt denen dann sehr hübsch dieses Gewissen."

Wenn auch aus den reiferen Mannesjahren eine tiefer wurzelnde Anteilnahme des Dichters am Musikleben seiner Zeit nicht nachzuweisen ist, so spinnen sich doch einige launige Fäden aus der Arbeitsklause Raabes zu Frau Musikas Reich hinüber. Merkwürdig berührt es, wie wenig sich Raabe durch Musik in seiner Arbeit stören ließ. Das erhellt aus folgendem Beispiel. Jahrelang wohnte er in unmittelbarer Nachbarschaft des mit einem Sommertheater verbundenen Holstschen Konzertgartens auf der Wolfenbüttelerstraße. Vormittags fanden die Proben der Operettengesellschaft statt, nachmittags häufig ein Gartenkonzert, abends die eigentliche Aufführung und danach wieder ein Gartenkonzert. Als bald nach der Gründung dieses Unternehmens die minder musenfreundliche Nachbarschaft auch seine Unterschrift für eine an die Behörde einzureichende Beschwerdeschrift erbat, verweigerte er sie mit der Begründung, daß er doch den Besitzer in seinem jungen Unternehmen nicht schädigen werde. Als nun der Inhaber jener Musikgesellschaft eines Tages Raabe persönlich seine Aufwartung machte, entließ ihn der Dichter mit dem Bescheid: solange nicht in seiner Stube gegeigt würde, könne er seinetwillen so viel Musik machen, wie er wolle.

Unter den Beziehungen Raabes zum zeitgenössischen Musikertum nimmt sein Verhältnis zum Bayreuther Kreise die hervorragendste Stelle ein. Von Richard Wagner wissen wir, daß er ein großer Raabe-Verehrer war und in Wahnfried aus dem „Schüdderump" vorgelesen hat. Seine vergebliche Einladung zu den Bayreuther Festspielen hat er dem Dichter nicht verübelt. Raabe selber jedoch fand nicht den Weg zu einem vertrauten Anschluß an den Bezirk und die Persönlichkeit des Schöpfers der Festspielstätte von Bayreuth. Hatte doch schon Raabes Jugendgespiele Theodor Steinway, der aus Amerika wieder heimgekehrte Mitinhaber und europäische Vertreter der New-Yorker Pianofortefabrik Steinway & Sons, sich in den Kopf gesetzt, den Meister in den Wagnerrausch seines Kreises hineinzuziehen, und holte ihn drum zur Aufführung des ganzen „Ring"-Zyklus im Braunschweiger Theater im Wagen nach seiner Loge ab. Der Versuch mißlang jedoch sinnfällig. Um so warmherziger aber gestalteten sich Raabes Beziehungen zu einer führenden Persönlichkeit des Bayreuther Kulturkreises: zu Hans von Wolzogen, der in der von ihm geleiteten Zeitschrift der „Bayreuther Blätter" mit tatkräftigem Eifer für Raabe eintrat und ihm das reizvolle Büchlein „Raabenweisheit" widmete. Dafür dankte ihm der Dichter mit dem schönen Bekenntnis aus seinem Briefe vom 2. Mai 1909: er wisse wohl, was Bayreuth „aus der Sperlingsgasse bis Hastenbeck" ihm Gutes und Beherzigenswertes zu sagen hatte!

Die entscheidenden Worte Raabes über sein Verhältnis zur Musik im allgemeinen und zu Bayreuth im besonderen finden sich in seinen am 28. August 1883 — also ein halbes Jahr nach Wagners Tod — an Hans von Wolzogen gerichteten Briefzeilen, die zum ersten Male an der verschollenen Stelle des Raabe-Kalenders aus dem Jahre 1912 veröffentlicht wurden und hier in die Erinnerung zurückgerufen werden sollen: „. . . dabei wäre ich in Bayreuth wahrscheinlich ein fast zu naiver Teilnehmer. Die Musik des ‚Bettelstudenten', welche ich jetzt allabendlich von dem Sommertheater her vor meinem Fenster habe, stört mich gar nicht. Ich habe nie eine Note von der andern unterscheiden können, und mein im Jahre 1845 verstorbener Vater, der behauptete, der Mensch könne alles lernen, wenn er nur recht wolle, hat drei Jahre lang einen Musiklehrer vergeblich bezahlt, mir einen gewissen Hochzeitsmarsch aus der Oper ‚Norma' beizubringen. Seit zwanzig Jahren bin ich nicht sechsmal in einem Theater gewesen. So hat mich Richard Wagner eigentlich nur als Mensch, Kämpfer und Charakter beschäftigt, aber in dieser Beziehung in herzerfreuendem Maße. Der Mann hat es auch erkannt, wie und was die Welt ist, und mit Frohlocken sah man wieder einmal Einem nach, der von ‚Berge zu Bergen' hinüberschritt." Bei diesem tiefschauenden Bekenntnis zur reinmenschlichen Größe der

Künstlerpersönlichkeit Wagners sei auch der Stelle aus Fritz Hartmanns Raabe-Erinnerungen gedacht: „An Nackensteife des künstlerischen Selbstgefühls quand même steht Wilhelm Raabe einem Wagner und einem Thoma zur Seite. Nie hätte er um Mammons willen ein Wörtchen geschrieben, das nicht aus seines Wesens Tiefe stieg."

Vom Bayreuther Bezirk pilgern wir zur Persönlichkeit des einzigen namhaften Musikerdichters aus Niederdeutschlands Gauen: Karl Söhle, dessen Musikantengeschichten Raabe „mit dem größten Vergnügen" gelesen hatte, ward durch den „Horacker" zuerst zu Raabe geführt: „Und damit hatte er mich fürs Leben!" bekennt der Dichter des Romans vom „Verdorbenen Musikanten" in seinen im Raabe-Heft (Sept. 1921) des „Deutschen Volkstums" veröffentlichten Erinnerungen an Wilhelm Raabe". Während seines im Mai 1907 stattgehabten Besuchs in Braunschweig lenkte Söhle das Gespräch auf den größten Musikanten niedersächsischen Blutes: „Brahms und Raabe" — man kann sie viel zutreffender miteinander vergleichen, in ihrem tiefen und herben Gemüt, in ihrem Deutschtum, als Brahms mit Hebbel, wie es fälschlich so oft geschieht. Und nun erfuhr ich von Raabe, Kalbeck, der Brahms-Biograph, habe ihm geschrieben, Brahms habe noch in den letzten Wochen seines Lebens eifrig und in tiefster Ergriffenheit seine Bücher gelesen. Auf Kalbecks Veranlassung. „Hm," bemerkte er dazu, „das konnte er ja schon dreißig Jahre früher haben, meine Bücher lagen da, aber — aber —" Und er bekannte mir: „Ich bin völlig unmusikalisch und weiß nichts von Brahms, aber meine Tochter, die singt seine Lieder, und da höre ich gern ihr zu." Ja, das war wohl so. Er war überhaupt keine ausgesprochene Künstlernatur. Auch als Dichter ist Raabe im Grunde mehr Philosoph und Menschenkenner als eigentlicher Künstler. Das ist seine Stärke und zugleich Schwäche. . . . Bei der Gelegenheit erfuhr ich auch noch von ihm — heute weiß man's ja aus dem letzten Bande der großen Brahms-Biographie: Brahms hatte die Absicht, Raabe mit einem Legat zu bedenken. Raabe aber winkte ab, als Kalbeck dieserhalb bei ihm anfrug. Wie er ja schon früher eine Unterstützung der Schillerstiftung verschmäht hatte.

Brahms und Raabe — wieder eine jener Liebesfugen von Genius zu Genius, die sich nicht geschlossen. Wie hätte wohl gerade ein Brahms die Lyrik des ihm stammverwandten Raabe ausdeuten können! Neben Kleintalenten, die zu den volkstümlichen Texten „Ein Brieflein von meinem Schatz", „Ich weiß im Walde", „An der Landstraße im Graben", „Wenn über die stille Heide" griffen, haben sich neuerdings auch Komponisten von Rang — wie Paul Graener und Niemann — durch Prosawerke Raabes („Hungerpastor", „Horacker") zu Tonschöpfungen anregen lassen. Die „Mitteilungen der Gesellschaft der Freunde Wilhelm Raabes" enthalten im ersten Hefte des Jahrganges 1930 eine Zusammenstellung aller bisher vorliegenden Kompositionen von Gedichten Raabes und musikalischen Werken, die durch ihn angeregt sind.

In seinen Lebenserinnerungen widmet der Geigenvirtuose Goby Eberhardt auch dem Dichter der „Sperlingsgasse" ein ausführliches Kapitel, in dem er nicht allein eine schwärmerische Verehrung zu Raabe bekennt, sondern auch eine innigste Vertrautheit mit seinem schöpferischen Lebenswerk ausweist. Durch Vermittlung seines Braunschweiger Freundes, des Konzertmeisters Wünsch, glückte Eberhardt die persönliche Bekanntschaft mit Raabe, wobei er dann in der Herbstschen Weinstube bei der Vorstellung von dem Dichter mit den Worten empfangen wurde: „Ach du lieber Himmel, ich bin aber gar nicht musikalisch, von Musik verstehe ich nichts!" „Ich entgegnete ihm, daß seine Sprache für mich Musik sei und ich selbst das Leitmotiv gar nicht vermisse. Seine musikalische Sprache erinnert mich stets an die von E. T. A. Hoffmann, dem großen Sprachkünstler." „Er hörte mir mit dem ihm eigentümlichen Satirikerschmunzeln und Eulenspiegellächeln zu und nickte kaum bemerkbar mit dem Kopfe. Ich merkte, daß ich mit ihm Fühlung genommen hatte." Bei seiner nächsten Anwesenheit in Braunschweig wagte es Eberhardt, mit einigen ausländischen Schülerinnen und einem Schüler, die sich auf seine Veranlassung mit Raabes Werken beschäftigt hatten, dem Dichter einen Besuch abzustatten. Nach einer Weile geduldigen Wartens in jenem bücherreichen Arbeitszimmer „kam er selbst, die lange, hagere Gestalt in einen Schlafrock eingehüllt. Die jungen, hübschen Mäd-

chen schienen ihm zu gefallen; er nahm die Blumenspenden, die sie mitgebracht hatten, mit Schmunzeln entgegen und drückte seine Freude aus, mich zu sehen. Nun saßen wir alle dem lieben, guten Menschen gegenüber und plauderten unbefangen mit ihm. ‚Soviel Musikanten habe ich noch gar nicht bei mir empfangen', meinte er." — .

So durchklingt denn doch wohl ein „bißchen Musik" die Innenwelt Meister Raabes, der von seiner idyllischen Heimwelt aus zum Bayreuther Festspielhügel herüberschaut und dort einen seiner treuesten Freunde ansäßig weiß; der den Musikerdichter Söhle und den Geigenpädagogen Goby Eberhardt mit seiner Schülerinnenschar zu gegenseitig bereichernder Einkehr in seinem Haus empfängt; der den Gestalten eines Mozart, Beethoven, Weber und Lortzing in seinen Schriften ein ehrendes Denkmal setzt und schließlich eine prächtige Reihe urwüchsiger, lebensecht gezeichneter Musikanten aus Stadt und Land in seinen Büchern aufmarschieren läßt (vgl. dafür insbesondere die „Kinder von Finkenrode").

Mit einer musikalisch verbrämten Lebensweisheit aus dem Roman „Die Leute aus dem Walde" möge unser Beitrag zum Raabe-Gedenktag ausklingen: „Es bläst, greift und streicht ein jeder sein Lieblingsstück auf seinem Lieblingsinstrument; im Grunde ist's ein heilloses Konzert; aber die Gewohnheit bewirkt, daß wir es recht gut ertragen, ja, es öfters für die echte, wirkliche Sphärenmusik halten. Blase dein Stück, aber wolle deinen Takt nicht der ganzen übrigen Menschheit aufdrängen. Ich habe mehr als einmal mit Heiterkeit gesehen, wie bei solcher Gelegenheit die Instrumente zu Waffen in den Händen der Virtuosen und Dilettanten wurden, und wie eine blutige Schlacht entstand. Bedenke, daß du doch nur eine ganz kleine, klägliche Pfeife bläsest, und daß ein solcher Brummbaß zu einer gewaltigen Keule wird, wenn der erboste Spieler ihn umkehrt und ihn auf den Köpfen der Orchestergenossen tanzen läßt."

# Improvisation.

Von Alf Nestmann, Leipzig.

Studium der Musikgeschichte und eigene bescheidene Erfahrungen*) haben mich zu der Einsicht geführt, daß die Improvisation neben großer Anstrengung nicht nur Verwirklichung eines herrlichen Schaffensdrangs und -traums bereitet, sondern vor allem das Können des Musikers nach allen Richtungen und auf allen Stufen gewaltig steigert. — Ich halte die Improvisation für ein ideales, wenn auch bedingt gefahrbergendes Mittel der musikalischen Erziehung jeder Art und jeder Höhe.

Ich hoffe mit diesen Darlegungen, mit denen ich einer Anregung der Schriftleitung gern nachkomme, die Einzellehrer und die Lehrinstitute, die Virtuosen und die Liebhaber, ja vielleicht die führenden pädagogischen Körperschaften anzuregen, den so hohen Genuß und so hohen Gewinn bergenden Wert der Improvisation in ihre Tätigkeit, ihr Streben und Lehren sowie in ihre Pläne einzustellen, falls sie zu einem ähnlich günstigen Ergebnis kommen.

## I.

Was ist Improvisation? — Improvisation ist die sofortige Gestaltung von eigenen oder fremden (gegebenen oder gegriffenen) musikalischen Einfällen in gleichzeitig gewählter und durchgeführter Form am Instrument (von Streich-, Tasten-, Zupf- oder Blasinstrument, Singstimme usw., solo oder ensemble ausgeführt). Berühmte Improvisatoren: die Gesangsmeister und Primadonnen des 17. und 18. Jahrhunderts, J. S. Bach (Orgel und Cembalo), Nicolo Paganini (Violine), Franz Liszt, Mozart und Beethoven (Klavier), Klara und Robert Schumann (an 2 Klavieren), Anton Bruckner, Günter Ramin (Orgel), Sigfrid Karg-Elert (Kunstharmonium) u. a. m.

*) Dr. N. improvisierte im Jahre 1930 in den Rundfunksendern Leipzig, Berlin, München, Stuttgart, Kopenhagen, Oslo, Helsingfors, Reval, Posen usw. (Die Schriftltg.)

Fantasieren dagegen heißt, zuströmende Einfälle wahllos am Instrument durchführen, ohne auf formale Bindungen zu achten.

Den Übergang zwischen beiden Gattungen unmittelbarsten, freiesten und gebundenen schöpferischen Musikertums bildet die Improvisation in der freiesten Form, der sog. Fantasieform (z. B. von den Zigeunern solo oder ensemble meist gewählt).

Die Komposition hat vor der Improvisation voraus, daß sie bis ins letzte durchgearbeitet und ausgefeilt werden kann und dadurch leichter ein ausgereiftes, dauerndes Werk schaffen wird, während die Improvisation, die der Zeit zum Ausreifen meist entbehrt, beinahe immer den Wert einer Einmaligkeit behält. Improvisation ist also fast ein aufs äußerste beschleunigtes Komponieren.

II.

Erfordernisse für vollendete Improvisation. Höchste Konzentration, hemmungsfreie Beherrschung des geistigen und körperlichen Apparates sowie des technischen Rüstzeuges ist vorauszusetzen; außerdem bedarf es einer leichtflüssigen, anregsamen Erfindungs- und Verbindungsgabe, Stilgefühls und Stilbewußtseins; zuletzt ist noch ein leichtfassendes, umfangreiches Gedächtnis nötig.

1. Das Gedächtnis hat jeden Einfall sofort ihn greifend aufzubewahren, bis er gemäß dem gewählten Plan (Form) in irgend einer Art verwandt, verarbeitet, aus Gegensatz oder Gleichrichtung zu anderen Einfällen Neues gebiert oder ganz für später zurückgestellt wird. Das Gedächtnis hält Art und Umfang der Formgestaltung (z. B. des Verhältnisses der einzelnen Teile zueinander) und der Behandlungsart der Einfälle, kurz jedes bereits vollzogene, gegenwärtige und in Aussicht genommene musikalische (geistige, gefühlsmäßige und tonliche) Geschehen fest.

2. Die Erfindungsgabe wird beim Vollmusiker durch nicht allzureichliches Improvisieren nur stärker strömen. Die Verbindungsgabe verhindert Verwendung zur Unzeit einfallender Gedanken und paßt Einzelnes zum Ganzen zusammen. Allzuviel Emanation erschöpft leicht die Quellkräfte und erniedrigt dann den Schöpfer zum Routinier. Allzuviel Verbindungsgabebetätigung verursacht die übergroße Glätte, die leicht zu Seichtheit des Gesamtgeschehens führt. Jeder Vollmusiker hat beide Gaben, aber nur selten sind sie heute zu selbständigen Mächten entwickelt; alle Musiker betätigen sie im Rahmen bestehender Kompositionen bei der Ausdeutung der Notenschrift eines Werkes in Tönen („Gestaltung").

3. Das technische Rüstzeug ist beim Improvisieren in viel höherem Maße als beim Wiedergeben bestehender Werke — gleiche Schwierigkeit und gleichen Wert vorausgesetzt — in Anspruch genommen, höher auch als beim — bindungsfreien — Fantasieren. Denn im Bruchteil der Sekundenteile, in dem der Einfall kommt, Gestalt annimmt und geformt wird, springt die technische Verwirklichung ein. Nur in seltenen Fällen tritt mit dem Einfall seine ganze Durchführung ans innere Licht; meist wird die Ausführung wie ein — mutatis mutandis — Filmstreifen vor dem inneren Auge heran- und vorüberziehen, ja vielmehr noch dazu erst geschaffen werden: die technische Bereitschaft dauert also ununterbrochen an! Daher zwingt der sofortige Ausführungszwang zu einfachen Darstellungsmitteln und vermeidet von selbst die Gefahr, die Komposition zu sehr zu verwickeln; freilich besteht beim Improvisieren die Gefahr, mit wenig gefüllten Phrasen oder Passagen sich notwendigen Verwickelungen zu entziehen oder allzu einfach über manches hinwegzugleiten. Doch tritt dieser Mangel nur ein, wie jener der Komposition, wenn der Schaffende seine Mittel nicht in einem dem Vorwurf entsprechenden Maße beherrscht: Wer unnötig verwickelt oder versimpelt, versucht minderes Können zu verbergen!

Das technische Rüstzeug umfaßt Leistungsfähigkeit der Nerven, Muskeln und Gelenke; alle sie müssen leicht reagieren, elastisch in Spannung und Entspannung gleiten, kurz jedem Reiz des inneren Kapellmeisterkomponisten, der geistig gefühlsmäßigen Schaffenszelle, glatt und

vollkommen entsprechende Ausführung folgen lassen. Es ist also klar, daß nur der improvisieren kann mit restloser Erfüllung seines Schöpferwillens, dessen technische Fähigkeiten völlig hemmungsfrei gehorchen; ja oft liegt in den ausführenden Organen noch ein feines, ausfeilendes Kleingestaltungsvermögen: „er hat die Musik in den Fingerspitzen", besser „bis in" oder „auch in den Fingerspitzen".

Das technische Rüstzeug umfaßt auch innere und äußere Erfassung der Form und ihres Sinnes, ausgehend vom kleinen Sätzchen oder Periode und vom kleinsten strengen oder freien Satz und bis zur Passacaglie, Fuge, Variation und Sonate, Einsatz- oder Zyklusform emporsteigend. Die Erfassung des Sinnes der Form bringt dem Einfall die entsprechende Form; es gibt wenig gute, tüchtige Einfälle, die für verschiedene Formen, ohne daß jene oder diese umgestaltet oder anders gewählt werden müßten, paßten. Voraussetzung der Formbeherrschung aber ist die hemmungsfreie Beherrschung der strengen und freien Setzart (der homo- und polyphonen Schreib-(!)-weisen) einschließlich ihren schwersten Abarten und Mischungen.

4. Die geistig-gefühlsmäßige Sphäre ist frei von Hemmungen, die nicht willkürlich ein- und ausschaltbar waren. Der Ursprung des Einfalls liegt im Worte. Diesem göttlichen Boten nachzuspüren, woher er kommt, ist müßig und wird nur selten gelingen. Ganz ohne Einfälle, auch höchsten Wertes, ist kein Vollmusiker. Jedem Vollmusiker fällt etwas ein und je öfter er maßvoll diese Quelle besucht, desto reichlicher fließt sie; ansonsten kann in „trockenen" Perioden, denen auch die gewaltigen Meister unterworfen sind und waren, auch mit entliehenen, abgeleiteten oder gegebenen Themen gearbeitet und geschaffen werden (z. B. Variation). Ob ein Einfall eigenartig oder „neu" ist, bleibt Nebensache (trotzdem gerade unsere Zeit die „Originalität" so schätzt und überschätzt!). Was aus dem Einfall erwächst, bestimmt den Wert (vgl. in der Komposition Beethovens Fünfte). Es bedarf also die Quelle fürsorglicher Pflege und dauernden Besuches; bei vielen ist sie durch Unglauben an diese jedem Vollmusiker angeborene Gabe verdeckt, verschüttet.

5. Stilbewußtsein und Stilempfinden. Auch diese beiden Mächte sind jedem Vollmusiker zugängig und in verschiedenem Maße eingeboren oder bewußt und unbewußt von frühester Kindheit an zugeflossen; beide sind an den Werken der Meister geschult und erzogen, bis sie ein vorurteilsfreies Urteil abzugeben vermögen. Beide prüfen das vom Gedächtnis herbeigetragene Material auf Eignung und Verwendungsmöglichkeit, bestimmen die Ausdehnung des Ganzen und wachen darüber, daß die richtigen Verhältnisse einzelner Teile gewählt und aufrecht erhalten werden.

6. Konzentration ist Richtung aller Aufmerksamkeit auf eine Angelegenheit; aus ihr und dem Grade der übrigen bereits genannten Erfordernisse ergibt sich das Maß an Schlagfertigkeit: höchste Bereitschaft (Alarmbereitschaft!), starke Entschlußkraft und schnelle Entschließung sind die letzten wichtigen Eigenschaften, deren ein improvisierender Künstler bedarf.

Zu allem tritt noch die Ausbildung künstlerischer Selbstzucht, Selbstkritik und Selbsterkenntnis.

## III.

Der künstlerische Wert der Improvisation liegt in ihrer Einmaligkeit. Sie soll nur in Ausnahmefällen dauernden Wert haben; denn ihre mannigfachen Voraussetzungen sind so selten alle vollendet vorhanden und alle gleichzeitig vollkräftig zur Verfügung, daß nur ganz selten jene Erleuchtungen auftreten, die man Beethovens Improvisationen nachrühmt. Auch dient die Improvisation zur Entlastung des einfallbeladenen Schaffenden von seinem Überreichtum oder sie kann auch die Art eines Entwurfes haben, der später bleibende Gestalt gewinnen soll.

## IV.

Der pädagogische Wert der Improvisation liegt in der Ausbildungsnotwendigkeit aller jener dem Vollmusiker unentbehrlichen Fähigkeiten und Kenntnisse. Auch gewährt sie jederzeit eine urteilsmögliche Übersicht über das der-



A. Pieperhoff, Leipzig

Frau Winifred Wagner



A. Pieperhoff, Leipzig

Arturo Toscanini



A. Pieperhoff, Leipzig

Wilhelm Furtwängler



A. Pieperhoff, Leipzig

Karl Elmendorff

Die Dirigenten der Bayreuther Festspiele 1931

zeitige Maß an Fertigem, an Können in Technik, Satzkunſt, Formbeherrſchung, Themenbehandlung und -verarbeitung im äußeren Sinne, an Stilbewußtſein und Stilgefühl im inneren Sinne, an Konzentration, Körper-, Organ- und Geiſtelaſtizität und Feinfühligkeit in geiſtig-körperlichem Sinne; auch die Ausdauer und Stärke wird leicht feſtgeſtellt, namentlich die Erfindungskraft (man improviſiere $^{1}/_{2}$ oder eine ganze Stunde über immer neue eigene oder gegebene Themen, wie es z. B. die Rundfunkgeſellſchaften als Norm fordern, um ſeine Leiſtungsfähigkeit und Ausdauer abzuſchätzen.)

An Einzelheiten ergibt die Prüfung Stärke im muſikaliſchen Denken, der ſog. muſikaliſchen Logik, und im muſikaliſchen Fühlen, ſog. muſikaliſche Äſthetik und Ethik; auch die Fähigkeit, in vergangenen oder neuen oder wiedererwachenden Stilarten oder Formen ſich einzuleben und darin zu geſtalten, ergibt ſich.

V.

Während alſo die jetzige Überprüfung der Leiſtungen (Abgangsexamen) und Leiſtungsmöglichkeiten (Aufnahmeprüfung) meiſt mehr paſſive Teilergebniſſe auf den verſchiedenen Gebieten nebeneinander aufweiſt, gibt die Improviſation dem Prüfenden oder Lehrer ein umfaſſendes Geſamtbild. Bliebe der Einwand, daß kein improviſierender Künſtler jederzeit voll „aufgelegt" iſt. Iſt dies jederzeit jeder andere Studierende oder jeder Künſtler mit Ausnahme des Routiniers, der ja eben ſchon kein Künſtler, ſondern nur noch Handwerker der Töne iſt? Ja, im Studium, das beim Muſiker dauert, bis ihm die Erde entſchwindet, iſt ſogar das Improviſieren zunächſt handwerksmäßig zu betreiben, einmal um den göttlichen Quell zu ſchonen und nicht zu Studien zu verſchwenden, andernteils um die Beherrſchung der Mittel, die in jeder Kunſt zunächſt wie ein Handwerk begriffen und gelernt werden müſſen, zu erreichen.

Die Vorteile und Genüſſe der Improviſationen kommen Meiſter und Jüngern, Künſtlern und Liebhabern zugute.

VI.

In dem heutigen Unterricht ſind in allen Fächern Anfänge der Improviſation vorhanden, die nur erweitert zu werden brauchen. Nach vorgelegter Stimme wird im ſtrengen Satz mehrſtimmiger Satz am Klavier geübt ohne vorherige Notation; alle Übungen derart und im ſog. Generalbaß ſind Improviſationen nach gegebenen Themen, nur wird hier gleichzeitig mit dem Thema der reſtliche Teil der Improviſation vollendet. Nach dieſen Übungen wird mit völlig freier Improviſation mehrſtimmigen Satzes begonnen; ebenſo wird mit den kontrapunktiſchen Übungen verfahren, in die Formenlehre wird ein kleines Sätzchen nach der Niederſchrift an Tafel und im Heft frei am Inſtrument geſchaffen. Später werden die Anforderungen geſteigert bis zu vielſtimmigen Chorwerken (ev. ſogar ensemble!), bis zu Paſſacaglie und Fuge, bis zu Sonate und Zyklusform. Es wird alſo nicht mehr nur in Kreide, Bleiſtift und ſchwarzer und roter Tinte, ſondern ſogleich in Tönen gearbeitet. Ziel jedes künſtleriſchen Lernens iſt ja die Beherrſchung der Mittel. Beherrſchung heißt aber jederzeit über die Mittel frei verfügen zu können. Und dieſes Ziel iſt vollkommen m. E. nur durch Pflege der Improviſation ſicher zu erreichen. Jeder Leiter und Mitarbeiter eines Muſikinſtituts wird leicht erkennen, daß ſie auf irgend einer Stelle des Weges ſtehen oder vorwärtsſchreiten, kaum irgendwo aber dürfte das Ziel erreicht ſein, die Improviſation als ſelbſtändiges Lehrfach, als oberſte Stufe auszubauen und mittels der Improviſation einwandfrei feſtzuſtellen, in welchem Maße die Zöglinge die Materien und Organe beherrſchen, Geiſt und Empfinden gepflegt haben.

Die Gefahren, die aus fehlerhaftem Improviſieren ſich ergeben können, ſind im Laufe dieſes Aufſatzes behandelt worden. Auch die Studierenden, denen eigene Einfälle infolge übermäßigen Hemmungen völlig verſagt ſcheinen, können mit gleichem Erfolge gegebene oder gegriffene Vorwürfe für ihre Improviſationsſtudien annehmen, ja ſie werden es leichter haben, da ſie nicht Vatergefühle gegenüber dem Thema zu überwinden haben. Bald wird aber allen die Improviſation eine Quelle höchſten Genuſſes, der Entſpannung und Entladung ſein. Nochmals ſei gewarnt vor jedem Zuviel: Ne quid nimis!

# Erwünschte und unerwünschte Ausländer.

Von Hugo Rasch, Berlin.

Seien wir ehrlich und lasset uns sagen: jene sind solche, die uns Werte bringen, diese, die uns Werte nehmen. Es braucht nicht immer Geld zu sein. Auch eine Mischung ist möglich; möglich und sehr gefährlich.

Daß es uns je gelänge, unter Ausländer begrifflich das zu empfinden, was beispielsweise der Engländer unter „foreigner" zu verstehen beliebt-e (das Imperfectum hat er sich als Folge seiner Sünden gegen die weiße Rasse während des Krieges selbst zuzuschreiben), ist nicht anzunehmen, dafür ist zu viel über uns hinweggegangen im Laufe unheilvoller Jahrhunderte bis in jüngste Vergangenheit und Gegenwart.

Im Musikleben wird kein Denkender den Ausländer ausschalten können, noch wollen. Für den deutschen Lehrer ist ein nach New York zurückgekehrter Schüler, der ihm aus überzeugter Anerkennung von drüben neue Schüler sendet, nicht minder wichtig wie für einen Kaufmann sein Abnehmer in Shanghai. Andrerseits können beide Berufsklassen die ganze üble Gesellschaft, der das neue Preußen seit 1918 die Grenzen geöffnet und bis heute offen gehalten hat, von Herzen gern entbehren.

Wenn man sich aber hierzulande, wie es beispielsweise in dem Prospekt des „Deutschen Musikinstitutes für Ausländer in Berlin" geschehen ist, an die erste Klasse von Ausländern wendet und sie mit einem Vertreter der zweiten anlocken will, so ist das schon ein ganz übler Witz, der zeigt, was unter dem Protektorat des Preußischen Ministers für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung heute alles möglich ist. Dieser Witz bestand darin, daß als einziger Vertreter für dieses Fach, für das Studium des deutschen Liedes der Amerikaner Louis Bachner angezeigt war! (Es scheint wohl nichts daraus geworden zu sein, denn im „Musical Courier" vom 13. Juni lesen wir, „daß Mr. Bachner, der wohlbekannte Gesangspädagoge von Berlin und Lehrer von Heinrich Schlusnus, Sigrid Onegin (!), Michael Bohnen (!) u. a. m. vom 15. Juli bis 15. August in New York unterrichte". Das ändert an der Tatsache des Erscheinens seines Namens in dem Prospekt nichts.) Also deshalb sollten ausländische Musikstudierende nach Berlin kommen, auf daß ein Amerikaner, der heute noch weit entfernt ist, ein akzentfreies Deutsch zu sprechen — von der Unwahrscheinlichkeit des Erfassens des deutschen Liedes gar nicht zu reden — ihnen zum Verständnis dieses deutschen Liedes hätte verhelfen sollen? Ist das nicht phantastisch? Oder wollen wir so was nicht lieber beim richtigen Namen nennen und als eine Herausforderung deutscher Künstler bezeichnen, wie sie dreister selten geschah? Wie die deutschen Künstler und die deutsche Öffentlichkeit darüber dachten, erfuhr man leider immer nur mehr oder minder heimlich; zwar war die „Empörung" jedesmal sehr groß, aber zu einem gemeinsamen, flammenden Protest konnten die betroffenen Kreise sich eben doch nicht aufschwingen. Man weiß nicht. ... Tatsache dürfte aber sein, oder bald werden, daß sich auswärtige Studierende ein zweites Mal für solche Experimente bedanken werden. Und sie gehörten doch zu der ersten Sorte, zu den erwünschten Ausländern. Zu diesen zählten wir auch von jeher auswärtige Künstler von Bedeutung. Ein Toscanini, ein Caruso, ein Forsell, eine Duse und in früheren Zeiten auch eine Yvette Guilbert; sie und ähnliche waren uns immer liebe Gäste, denn sie waren als Spender von Werten gekommen, als Vermittler stärkster künstlerischer Erlebnisse.

Was sagt man aber z. B. dazu, wenn die Berliner Stadtoper, jenes prachtvolle Institut, in dem St. Bürokratius politicus es so weit gebracht hat, daß schon seit längerer Zeit ein tägliches Defizit von 12 000 M. „erzielt" wird und das täglich ungefähr 1000 Freikarten loswerden muß, um das Haus einigermaßen zu füllen, wenn also diese Stadtoper vor nicht allzu langer Zeit zu einer simplen Tosca-Aufführung für die drei Hauptrollen drei Gäste benötigte, von denen die Tosca eine Türkin, der Cavaradossi ein Norweger und der

Scarpia ein Russe war, am Pult ein Pole? Und dabei kam noch eine Vorstellung zustande, die den ohnehin schon etwas angekratzten Ruf von Berlin als erster Musikstadt des Reiches aufs empfindlichste schädigte. Und die dauernden Engagements von ausländischen Künstlern oder auch Nichtkünstlern an, ach, so vielen Opernhäusern des Reichs, denen gegenüber sich die sonst so laute Bühnengenossenschaft so diskret und still verhält! Trotz des namenlosen Elends all der abgebauten und unbeschäftigten deutschen Künstler! Wie lange noch lassen sich deutsche Öffentlichkeit, deutsche Steuerzahler solche Zustände und deutsche Künstler solche aufgezwungene Kollegenschaft gefallen? War die Reise eines Berliner — Zahnarztes nach dem Sowjetparadies (es hieß, er wäre auf Staatskosten gefahren) im vergangenen Frühjahr wirklich notwendig, die den Zweck verfolgte, russische Künstler zu Gastspielen in Deutschland zu „gewinnen"? Verschämt ging das unter der Flagge „Künstleraustausch", aber erstens haben wir eine Einfuhr dieser Art aus Rußland — die ganze Aktion beschränkte sich ausschließlich auf Sowjetrußland! — wirklich nicht nötig und zweitens können wir uns ganz gut vorstellen, wie die importierten Künstler aussehen werden. ... Was sagen die deutschen Künstler dazu? Und mußte es sein, daß eine Dame aus Moskau bei Klemperer Regie führte?

Und was halten die deutschen Musikpädagogen davon, wenn ihnen hier verraten wird, daß das Preußische Provinzial-Schulkollegium bei der Erteilung des heißbegehrten Unterrichtserlaubnisscheins keinen Unterschied zwischen In- und Ausländern zu machen scheint, denn es ist, wie mir einwandfrei versichert wurde, nicht in der Lage, festzustellen, ob der Unterrichtserlaubnisschein an einen Deutschen oder an einen Ausländer erteilt worden ist!!

Einem einigermaßen mit den Verhältnissen Vertrauten wird es nicht schwer fallen, sofort aus dem Gedächtnis eine stattliche Anzahl von diesen polnischen, russischen, balkanischen, dänischen, amerikanischen und, wenigstens dem Vornamen nach italienischen Lehrkräften beiderlei Geschlechts zu nennen, die alle für unsere einheimischen Lehrenden eine schwere Gefährdung ihres Daseins und eine untragbare Belastung ihrer staatsbürgerlichen Geduld darstellen, sei es, daß jene Unerwünschten durch die vorerwähnte nichtsahnende oder vielleicht nichts ahnen dürfende Behörde den Erlaubnisschein oder gar die Staatliche Anerkennung erhielten, sei es, daß es sich um ganz echte Schwarzlehrer handelt. Als seiner Zeit eine bekannte deutsche Liedersängerin, die nie eine Stunde Unterricht gegeben hatte, behördlicherseits zweimal „verwarnt" wurde, fernerhin zu unterrichten, da ging ein großes Lachen durch das musikalische Berlin; es ist aber nicht bekannt geworden, ob man hinter jenen dunklen Gestalten von außerhalb ebenso scharf her ist. Die wohnen irgendwo möbliert, kein Adreßbuch, kein Fachkalender und kein Fernsprechverzeichnis künden von ihrem Dasein, und ihre polizeilichen Anmeldungen müssen wohl ziemlich ungenau sein, denn auf den Revieren ihrer Wohnbezirke weiß man meist nichts von ihrer Tätigkeit. Was sie nicht hindert, die groteskesten Prospekte über sich und ihre Erfolge verbreiten zu lassen. Auch erhalten sie Honorare, die einem deutschen Lehrer nur selten gezahlt werden dürften. Und haben sie wirklich mal Beklemmungen, so laufen sie zu ihrem Vize-Konsul — der genügt hinlänglich — und schon können sie es sich leisten, auf Grund unserer selbst verschuldeten politischen Machtlosigkeit uns etwas zu pfeifen. Zähneknirschend und verbittert muß der deutsche Lehrer diesem Treiben zusehen, weil er, einer wirksamen Standesvertretung noch immer bar, von den für ihn in Frage kommenden Behörden völlig in Stich gelassen wird. Versucht er, sich zu wehren, wird er bald zum lästigen Quärulanten, will er sein Deutschtum und sein Recht, zuerst berücksichtigt zu werden, betonen, ist er bald als Nationalist — zur Zeit ein Schimpfwort! — nicht mehr ernst zu nehmen. Wie lange all das noch? Als ich im vergangenen Jahre vor einem Gremium wirklich Zuständiger verlangte, man sollte den ausländischen Lehrern gegenüber wenigstens dieselben Richtlinien anwenden, die in deren Heimatländern für unsere Landsleute maßgebend wären — das würde nämlich vollauf genügen! — da wurde mir mit stillem Vorwurf im dunklen Auge des „Zuständigen" mit der Gegenfrage geantwortet: Wollen wir so kleinlich sein?

Ja, wir wollen! Wir wollen uns wehren dürfen, selbst auf die Gefahr hin, gewissen Stellen damit Unannehmlichkeiten zu bereiten. Nur daß dies keine Kleinlichkeit, sondern Selbsterhaltungstrieb ist. Hier winkt dem „Bund deutscher Musikpädagogen" eine Aufgabe, durch deren Inangriffnahme er den Glauben an seine Daseinsberechtigung erheblich stärken könnte, an diesen Jammerzuständen darf auch der neu gegründete Deutsche Konzertgeberbund nicht vorbeisehen, denn viele seiner Mitglieder sind gleichzeitig Lehrende; und nun gar der zahlenmäßig größte, der Reichsverband deutscher Tonkünstler und Musiklehrer, er wäre die gegebene Stelle zur Sammlung der Geister in diesem Kampf, wenn, ja wenn ...

Und ist es nötig, auf die unzähligen Musikanten aller Farbenschattierungen hinzuweisen, die einzeln oder in Kapellen zusammengeballt unsern einheimischen Musikern erst die Butter vom Brot nahmen und nun, da keine mehr drauf ist, dieses selbst vom Munde wegnehmen? So mancher Inhaber einer mehr oder minder überflüssigen Amüsierstätte behauptet, ohne diese Exoten nicht auskommen zu können, da seine Gäste usw. usw. ... Ein Federstrich eines zielbewußten Beschützers unseres Volkes, und diese Gäste werden auch ohne ihre Pseudozigeuner und ohne ihre sonnigen Boys die weichen Hüften zu den zerfetzten Rhythmen unserer kranken Zeit wiegen können.

Wie überall, so auch hier: Nur Taten können uns retten. Aber es braucht sich ja nur ein winzigkleines, trügerisches Silberstreifchen am, ach, so schwarzen Horizont zu zeigen, schon dreht sich Michel, froh, eine entscheidende Handlung von morgen auf übermorgen verschieben zu können, auf die andere Seite' „und wie im Traume raunt er das Wort": Es wird schon alles gut werden.

Nein, ohne energische Abwehr wird es nicht gut werden. In dem französischen Visum steht gedruckt mitten im deutschen Reisepaß: „Der Inhaber hat erklärt, daß er sich nicht nach Frankreich begibt, um irgendeine Anstellung anzunehmen". Noch energischer lautet ein diesbezügliches Verbot für das sonst gewiß nicht deutschfeindliche Ungarn, und die entsprechenden Bemerkungen in den Visa anderer Staaten, die nicht annähernd so zu leiden haben wie wir, sind alle in ähnlichem Sinne gehalten. Ich weiß nicht, ob der Schandvertrag von Versailles uns das Anbringen einer gleichgearteten Bemerkung verbietet, bin aber überzeugt, daß bei einigermaßen gutem Willen an den maßgebenden Stellen in solcher Richtung Besserung geschaffen werden könnte, bevor der letzte deutsche Musiker verhungert ist.

# Oberprimaner und ernsthafte neueste Musik.

Von Robert Jeuckens, Düsseldorf.

Wer als Praktiker der höheren Schule das Heft „Nachwuchs" der Zeitschrift „Anbruch" (Februar-März 1931) durchgesehen hat, ist wohl gleich dem Verfasser erstaunt gewesen über den Optimismus, der dort von mehreren Musikern geäußert wird. Die Zusammenstellung von überwiegend zustimmenden Schülerbemerkungen könnte den Eindruck erwecken, als wenn die Seite 50 stehende allgemeine Behauptung berechtigt wäre: „Der Durchschnitt der Jungen steht auf dem Boden der neuen Musik." Nach unseren Beobachtungen ist die Lage ganz anders. Es ist zu bedenken, daß alle Äußerungen aus pädagogischen Akademien oder Instituten für Kirchen- und Schulmusik oder sonstigen Weiterbildungsanstalten der Interessierten nicht in Betracht kommen, wenn man das Verhältnis „der" Jugend, also auch des Schülerdurchschnitts der gewöhnlichen höheren Schulen zur neuesten Musik erkennen will. Denn dort handelt es sich um musikalisch Ausgelesene. Berechtigter ist die skeptische Stimmung der beiden Pianistenpädagogen auf Seite 44. Um zu beweiskräftigerem Material zu gelangen, veranstaltete das Deutschkundliche Institut Düsseldorf eine Rundfrage an die Oberprimaner von fünfzehn rheinischen höheren Lehranstalten, sieben für weibliche, acht für männliche Jugend, in Großstadt und Kleinstadt. Das Ergebnis bezüglich der neuesten Musik wird hiermit vorgelegt.

Gefällt unseren heutigen Oberprimanern die ernsthafte neueste Musik, etwa von Hindemith? Warum oder warum nicht?

In den Klassen weichen die entschieden Antwortenden von einander ab, so daß man nicht von einer ausschlaggebenden Beeinflussung durch einen Lehrer sprechen darf, wenn Beeinflussung in einigen Fällen auch sicher vorliegt. Meine Schüler z. B. zeigen eine große Selbständigkeit des Urteilens, und eine andere großstädtische Klasse, die überwiegend mit „Ja" stimmt, hat dafür Begründungen so verschiedener Art, daß man auch da von mitreißender Beeinflussung nicht reden darf. Umgekehrt haben in mehreren Klassen viele mit „Nein" gestimmt, deren Lehrer sicher keine Abneigung gegen die Moderne haben. Wenn ein paar Klassen die neueste Musik im Unterricht nicht behandelt haben, so sind die dorther stammenden Bemerkungen um so selbständiger und wertvoller. Daher ist das Material recht wohl verwertbar und gilt bezüglich der 167 Schüler, die von neuester Musik Kenntnis haben. Etwa 200 befragte Schüler haben auf die Frage keine Antwort gegeben.

Das „Ja" wird von 20 Schülern stark eingeschränkt: nicht alles; nur insofern, als sie unsere Tempozeit gut auszudrücken scheint; etwa einige Werke von Strawinsky, weil sie noch einigermaßen melodiös sind; von Hindemith kenne ich nur Klavierstücke, diese waren ekelhaft, wenn auch gut aufgebaut, von Strawinsky haben mir Orchesterwerke gut gefallen; ja, es dürfen aber nicht zu viele Dissonanzen vorkommen, oder sie müssen sich wenigstens wieder in Harmonien auflösen. Von den nachher anzuführenden Jastimmen sind sicher einige abzusetzen, weil mehrfach die Jazz-Sinfonie „Drei Bären" von Coates als Beispiel angegeben wird, deren Reiz in Klangfarben und Rhythmen liegt. Das Ergebnis ist folgendes: In der Großstadt stehen bei Männlichen wie bei Weiblichen fast genau gleich viele Jasager und Neinsager gegenüber. Dabei handelt es sich um lauter Interessierte! Wenn jedoch die gesamten Klassen geantwortet hätten, so würden die Antworten der tatsächlich Nichtantwortenden sicherlich alle oder fast alle traditionsgebunden lauten. Diese Annahme wird durch mehrfache Beobachtungen im Unterricht gestützt, wo ich in der Großstadt bei Befragungen jedesmal nur eine geringe Anzahl von Liebhabern vorfand. Dann wäre das Verhältnis bei den Großstädten ungefähr dasselbe wie in den Kleinstädten, wo fast alle antworten. Hier ist das Verhältnis bei den Schülern für „Ja" gegen „Nein" 8 : 25, bei den Schülerinnen 13 : 42. Nur ein Viertel derer, die Kenntnis haben, behauptet jedesmal, Verständnis für neueste Musik zu haben. Stellen wir aber einmal die in allen Städten abgegebenen Stimmen zusammen, so stehen 69 Jastimmen (darunter 20 mit Einschränkung) gegen 98 Neinstimmen, ein Verhältnis, das, wie schon zweimal, aber verschieden begründet wurde, ganz sicher zu günstig ist. Wir werden sagen dürfen 69 : etwa 300. Ja, nach meiner Kenntnis der Jugend sowie später anzuführenden Bemerkungen von Schülern würde man bei noch intensiverer Befragung vieler Einzelner finden, daß sie dem Neuen zugetan zu sein behaupten, um nicht „unmodern" zu erscheinen, aus Protest, aus Sensationslust, daß sie ferner dem revolutionären Streben als solchem Sympathie entgegenbringen; und dann würde die Zahl der wirklich Empfindenden geringer sein, als eben angegeben wurde. Dies wird bestätigt durch das Ergebnis der Frage an die Instrumentespieler: Was spielen Sie am liebsten? Nur ganz wenige geben solche Musik an. Auf Musikertagungen allerdings bildet sich eine andere Auffassung. Da wird — ich denke an einen bestimmten Vorgang — modernste Musik behandelt. Ein Zuhörer fragt, was von uns hier gefragt wurde. Erst zeigt ein Mädchen auf, dann noch eins; dann sehen sich alle an; schließlich will keines zurückstehen, und alle zeigen auf. Dann glaubt „man" an weitverbreitetes Verständnis. Unser Resultat ist nach den Vorbedingungen zuverlässiger. Wir werden uns danach zu richten haben, die Eigenheiten der neuen Richtung kurz darlegen und Achtung vor dem Werdenden verlangen. Die Gewöhnung daran müssen wir für diejenigen, die dazu fähig sind, in den Konzertsaal, Rundfunk, private Betätigung verlegen. Im Klassenunterricht dürfen nur wenige Stunden diesem Thema gewidmet werden.

Wie begründen Jugendliche von zehn verschiedenen Anstalten ihre Stellungnahme? Zunächst ein Jasager mit längerer Darlegung: „Ich wage zu sagen, daß mir die neueste Musik, wenig-

ſtens in einzelnen Werken, genau ſo gut gefällt, wie meinetwegen die „Neunte" Beethovens; obwohl ich öfter darüber nachgedacht habe, was das Anziehende der neueſten Muſik iſt, bin ich doch zu keinem Reſultat gekommen. Es iſt nicht allein der packende Rhythmus, der heute ſo geſchätzt wird, nicht die farbenfreudigere Inſtrumentation. Und doch! Vielleicht gefällt mir die neueſte Muſik nur ſo gut, weil ich mich irgendwie dem Komponiſten verwandt fühle. Er und ich ſind moderne Menſchen (bitte nicht im abgegriffenen, ablehnenden Sinne aufzufaſſen!). Wir empfinden das Leben in ſeiner heutigen Verzweigtheit und Mannigfaltigkeit anders als unſere Väter. Wir lieben genau wie die Mitte die Extreme. Ich höre gern ſchrille Diſſonanzen, aber ebenſo harmoniſche Akkorde. Ein Zeichen, daß unſer Leben zerriſſen iſt, daß uns die innere Einheit fehlt, die Väter und Großväter in ſtärkſtem Maße beſaßen. Ich weiß, damit bejahe ich die mehr oder minder große Dekadenz unſerer Tage. Aber vorläufig fühlen wir uns prächtig wohl." Nun kommen andere Jaſager zu Wort: Weil ſie ein Stück unſerer Zeit zeigt. Ich denke dabei an das Getriebe einer Fabrik, und ich liebe Maſchinen (Äußerung eines Mädchens). Weil ſie unſere böſe, einſame, zerriſſene Seele interpretiert. Die moderne Muſik ſcheint mir nicht mehr unter muſikaliſche Aeſthetik zu fallen; ſie iſt Reiz und erhält uns gegen unſer Schickſal; der Menſch der Städte muß den Reiz haben. Ich liebe ſie als Ausdruck der Zeit, in der ich lebe; außerdem geht ſie meiſt ſehr ſtark auf Bach zurück (Hindemith, K. Thomas, Fortner), und alles, was von Bach kommt, iſt gut. Sie iſt klar und einfach, nicht überſchwänglich. Sie erſcheint nach außen vielleicht nichtsſagend, aber gerade das Unausgeſprochene darin zieht mich ſo an. Die eigentümliche, manchmal ſtark überirdiſche, manchmal erſchauernd eiſig kalte Tonfarbe berauſcht mich. Ich ſpüre gerade bei Hindemith das Leben und den Geiſt, die Sachlichkeit und Träumereien unſerer Zeit; vor allem ſpricht aus ſeinen Werken, die ich kenne, eine ſelbſtändige, ichbewußte Perſönlichkeit, und das gefällt mir. In ſeiner mathematiſchen Auffaſſung berührt er Bach, obwohl dieſer ſie unbewußt, Hindemith ſie bewußt hat. Manches erinnert mich an Rilkeſche Myſtik, auch die Stärke des Ausdrucks; aber er iſt mir für manche Stimmungen zu depreſſiv. Weil ſie polyphonen Charakter trägt, weil die überwiegend deprimierende, verzweiflungsvolle Stimmung (wenigſtens der mir bekannten Werke) mich zu ſtarkem Mitfühlen zwingt.

Bei den Antworten hebt ſich eine Gruppe der beſonders „dem Neuen" Zugewendeten heraus: Weil ſie ſo eigenartig iſt. Weil ſie etwas Neues bringen will. Sie will einen neuen Weg zeigen, das Muſizieren des modernen Menſchen. Vor allem die letzten Werke Hindemiths, weil in ſeinen Werken wohl zum erſten Male die realiſtiſche Auffaſſung eines Erlebniſſes klar und ſtilecht durchgeführt iſt und weil mich ſeine Muſik (z. B. Geſtaltung eines Seelenkampfes bzw. einer Seelendisharmonie) tief erfaßt hat. Oft, wegen ihrer ſchönen Disharmonien. Sie kann manches zum Ausdruck bringen, was die alten Meiſter nicht konnten. An ihnen gefällt mir der Rhythmus, das Lebendige, die Charakteriſtik, das Ausdrücken eines Gefühls auch mit Mitteln, die man ſich bisher anzuwenden ſcheute. Die Atonalität ſtört mich in keiner Weiſe mehr, nachdem ich ſie als anfänglich Ungewohntes angenommen habe; im Gegenteil ſind gerade die ungeſetzmäßig angewendeten Diſſonanzen, etwa in Hindemiths Klavierſuite 1922 im Marſch oder Boſton nur Mittel zur Verſtärkung der Charakteriſtik.

Wie weit dieſe Jaſager den Gehalt moderner Muſik wirklich nachgefühlt haben, iſt ſehr ſchwer zu ſagen. Bei einigen ſcheint es wirklich der Fall zu ſein: Denn durch ihre Darlegungen fühle ich mich an den Eindruck erinnert, den ich als Primaner von Orcheſtermuſik Rich. Wagners hatte.

Die Neinſager aus dreizehn Anſtalten finden ſich zum Teil zu recht ſcharfen Bemerkungen bereit. Ich bringe hier nur diejenigen, die uns Neues ſagen. Aus mehreren Ausſagen geht hervor, daß die Schüler ſich um ein Verſtändnis bemüht haben: Ich kann ſie mit dem beſten Willen nicht ſchön finden; höchſtens verſtehen, aber nicht billigen. Ich muß ſie öfter hören, um eine gewiſſe Klarheit zu erlangen. Wohl weil ich übermüdet war, kam mir Hindemiths Muſik wie ein wüſtes, unentwirrbares Durcheinander von Tönen vor. Nein, weil ich mich an dieſe Art von Muſik nicht gewöhnen kann. Dreimal wird der neueſten Muſik überhaupt die

Ernsthaftigkeit abgesprochen. Ein hochbegabtes Mädchen schreibt: Ich kann erstens einmal Hindemiths Musik nicht zu der ernsthaften neuen Musik rechnen; sie hat für mich schreckliche Verspottung, Verhöhnung, etwas wie Bargeruch und Zeitkot an sich; wo ist die Tiefe, das Absolute, wie bei Bach, und die Hingabe der Seele, wie bei Beethoven (nicht das Grauen hohlen Verstandes und zeitgemäßen Witzes), wo das süße Träumen und Ahnen unserer Romantiker? Überhaupt habe ich in der modernsten Musik nichts gefunden, was Vorgenanntem gleichkam. — Sonstige Urteile: Zu wirr und undurchsichtig. Es ist ein Wirrwarr von Tönen ohne Harmonie und Melodie. Weil die neueste Musik sich zu sehr von den Gesetzen freimacht. Sie klingt gewollt disharmonisch. Ich brauche unbedingt eine gänzliche Harmonie. Sie ist mir zu unmelodisch, geräuschvoll, atonal. Ich finde sie „grausig schön"; ich habe nur ein einziges Stück von Hindemith gehört, und da fehlten mir die Worte, aber nicht vor Entzücken. So etwas Scheußliches sollte ein Kulturmensch glatt ablehnen. Für mein Empfinden ist Hindemith oberflächlich. Die neueste ernste Musik sagt mir nicht viel, obgleich einige Stellen ausdrucksvoll. Ich finde sie etwas kalt. Ich kann sie nicht verstehen (sehr oft). Weil sie mich innerlich nicht bereichert, die Seele fehlt. Nein, da sie für mich etwas Unaufgelöstes hat. Ich lehne die neue Musik als Kunst vollständig ab, denn aus ihr spricht ein kultureller Tiefstand; Kunst, die dem Menschen nicht mehr aufwärts hilft, sondern ihn herabzieht, macht sich zum gefährlichen Feind der Menschheit.

Möchte nun unsere heutige Jugend die ernsthafte neueste Musik öfter hören? Von denen, die bei der vorigen Frage mit „Ja" antworteten, wollen nicht öfter hören 19, nicht zu oft 11 weitere, womit die Anhängerschaft auf, günstig gerechnet, 39 zusammenschmilzt. Von denen, die die vorige Frage mit „Nein" beantworteten, wollen doch öfter hören 22. Die meisten wollen die neue Richtung besser kennen lernen. Es liegt also kein Widerspruch zu der vorherigen Ablehnung vor. Der hier zutage tretende Bildungseifer und das Entgegenkommen eines Teiles der Jugend ist bei Mädchen, besonderes der kleineren Städte, verhältnismäßig viel stärker als bei den Jünglingen.

Und dann die Frage, die gegenüber gewissen Bestrebungen von großer Bedeutung ist: Hören Sie ernsthafte neueste Musik lieber als klassische oder romantische Musik? Es kommen nur diejenigen Schüler in Betracht, die Verständnis zu haben behaupten. Einige haben sich der Beantwortung entzogen. Das Ergebnis aber ist, daß die Frage bejaht wird von zwei männlichen Großstädtern (einer schränkt auch noch ein) und einem männlichen Kleinstädter. Dazu paßt, daß auf die Frage an die Instrumentespieler: Was spielen Sie am liebsten? Auch ernsthafte neueste Musik? nur ein Einziger die neueste Musik als alleinige Lieblingsmusik bezeichnet. Außerdem aber antworten uns fünf „beides" und sieben „jede zu ihrer Zeit", „je nach Stimmung"; einmal heißt die Begründung: wenn ich in trauriger Stimmung bin, möchte ich nicht Hindemith, sondern klassische Musik hören.

Zusammenfassend läßt sich also über die Stellung der befragten Jugend zur neuesten Musik sagen: die entschiedene Anhängerschaft ist verblüffend gering: zwei oder drei von 167; wenn wir, wie gestattet, die Nichtantwortenden miteinsetzen, zwei oder drei von 370. Aber buchen wir einmal die Stimmen „beides, je nach Stimmung" für wirkliche Anhängerschaft, so sind es fünfzehn entschiedene Anhänger. Scheiden wir dann nach Schülern und Schülerinnen, so ergibt sich das (vielleicht) bezeichnende Verhältnis von 12 : 3. Nach all dem ist es nur zu berechtigt, sich zu der Frage von R. Bilke: „Kann neuzeitliche Musik Grundlage einer Musikerziehung sein?" (in der Zeitschrift „Die Musik" 1930 S. 787) sehr skeptisch zu stellen. Denn es ist nicht anzunehmen, daß untere und mittlere Klassen mehr Verständnis zeigen werden als die vom Verstand schon stark beherrschten Primaner. Und der eingangs erwähnte Optimismus erscheint wenig berechtigt.

# Im Kloster von Valldemosa, wo Chopin mit George Sand wohnte.

Reisebrief von der Insel Mallorca von Albert Maaß, Hagen.

Von Palma, der Hauptstadt Mallorcas, ist es nicht weit bis Valldemosa. Unser Mercedes ist in einer halben Stunde dort. Er ist schnell aus El Terreno, dem Vorort Palmas mit weißen Villen, heraus und saust nun durch üppigste Vegetation dahin.

Die Olivenhaine sind groß, und weiße Sonne erhellt sie. Bizarre Formen haben diese Olivenbäume. Ihre Stämme sehen breit, krumm, verschnörkelt aus. Einige von diesen Bäumen sind schon 1000 Jahre alt. Sie sehen in der weißen Sonne fast lustig aus.

Die Johannisbrot-Bäume hängen voller Schoten. Noch sind die Schoten grün, aber sie werden bald braun sein und süß. Dann können die Kinder in Deutschland wieder neues Johannisbrot essen.

*

Die Berge Mallorcas grüßen schon. Sie sehen grau und hart aus, und nur wenig Grün schmückt ihre Gipfel. Doch zu ihren Füßen liegen schimmernde Gärten ausgebreitet.

Und das Dorf, das da an einem Berghang mit kleinen Häusern aufleuchtet, ist Valldemosa. Ihm gilt meine Fahrt. Gott, ein kleines, armseliges Dorf; und wurde doch weltbekannt.

Es dürfte kaum eine Chopin-Biographie geben, die nicht den Namen Valldemosa verzeichnet; kaum eine Musikgeschichte, die nicht bei Chopin den Namen Mallorca nennt.

*

Hübsch liegt das Dorf da. Die Zitronen sind reif und leuchten.

Große, dickblätterige Kaktusfeigen drängen sich in den Gärten. Irgendwo hängen auch Rosen-Wände wie bunte Teppiche herab. Und Schmetterlinge tanzen schillernd unter dem blauen Himmer dahin.

Die Menschen sind braun. Sie sehen uns neugierig an, obwohl sie es doch schon gewohnt sind, daß Autos mit Fremden durch die Stille dieses Dorfes kommen.

Kinder spielen unter grünen Platanen. Ihre Kleider sind schon staubig. Aber ihr Gewissen muß wohl so blank wie Silber sein, so hell lachen sie uns an.

*

Das Kloster von Valldemosa sieht von außen fast wie eine Steinscheune aus. Auch in seinem Innern hat es ein ziemlich primitives Gesicht. Nur die Kapelle ist etwas mit kirchlichem Schmuck ausgestattet. Selbst einige Gemälde hängen dort, aber sie haben keinen besonderen Wert.

Sie interessieren mich auch nicht. Ich suche andere Räume in diesem Kloster.

Einen langen Gang muß ich nun durchschreiten. Seine Wände sind weiß getüncht, der Boden ist aus groben Steinplatten zusammengesetzt, und linker Hand sind große Fenster.

Dann trete ich durch eine schmale Tür in ein kleines Zimmer. Nun bin ich dort, wo ich sein wollte.

*

Ich überdenke:

Damals, am 8. November 1838, kam Chopin mit George Sand und deren beiden Kindern hier an. Maurice, der 13jährige, war krank. Hier im Süden sollte er gesunden. Und seine 7jährige Schwester, die Solange, spielte mit ihm.

Chopin und die Sand . . . Es ist schon manches Kapitel über dieses Kapitel geschrieben worden. In Paris hatten sie sich kennen gelernt, sie, die Amantine Dudevant, die sich als Schriftstellerin George Sand nannte, und er, der Pianist und Komponist Frédéric Chopin.

Die Sand interessierte sich für Chopin, diese Sand, die gerade kurz vorher Musset den Laufpaß gegeben hatte und der es auf eine Handvoll Männer nicht ankam. Chopin mochte die Sand zuerst gar nicht.

Aber dann fuhren sie doch nach Mallorca. Auch Chopins Brust war bereits schwach und begehrte statt eines harten den südlich milden Winter.

*

Aber es war ein harter, trüber Winter, dieser Winter 1838/39 auf Mallorca. Regen, Sturm, Regen, immer Regen. Der Wind pfiff vom Meer her, die Berge waren feucht, und das Land sah trübe aus.

Da wurde es nichts mit der Gesundung. Und Chopins Brust wurde hier nur noch mehr gepackt, so sehr, daß er einige Jahre später verblühte.

Nur wenige Tage waren es, an denen die beiden Kinder im Garten spielen konnten oder an denen sie mit ihrer Mama nach Palma gingen.

*

Nun sehe ich mich um in diesem kleinen Raum. Es stehen zierliche Möbel in ihm. Es sind dieselben, die Chopin einst benutzte.

Eine Tür geht zum Garten hinaus. Dieser Garten ist mit einer Fülle von Rosen überschüttet. Ein zauberischer Duft schwebt auf den schmalen Wegen. Die Rosen leuchten in allen Farben. Und in der Ferne sieht man das Meer wie blaue Seide schimmern.

Im kleinen Raum nebenan steht eine Büste der Sand, und Bilder von Chopin hängen reihenweise an den Wänden.

Ein Instrument ist nicht da. Ich vermisse es. Aber der Pleyel, auf dem Chopin hier spielte, steht wieder in Paris. Und jenes kleine mallorkinische Piano, auf dem er in den ersten Tagen seines Hierseins spielte, wer weiß, wo es geblieben ist!

*

Ich meine, ich müßte hineinhorchen in diese beiden kleinen Räume, ob nicht doch noch irgendein Klang, der unter Chopins Händen hier aufstieg, sich bis heute irgendwo hier versteckt gehalten hat; ein Klang jener Präludien, die hier entstanden und sicherlich die feinsten Kompositionen Chopins sind; oder auch ein Klang der Nokturnen.

Aber die Klänge sind verflogen, die Möbel sind totes Holz, und die Luft in diesen Räumen ist ganz frisch.

Ich sehe zum kleinen Fenster hinaus und sehe immerfort nur auf Rosen. Es wird damals viel von dem Duft der Rosen in die Kompositionen Chopins gezogen sein.

*

Eine junge deutsche Frau, die ebenfalls Chopins Räume besucht, geht immer wieder in den Garten. Die Rosen locken sie. Hernach meint sie, zu Chopin gehörten eigentlich Rosen.

Da denke ich unwillkürlich an den Père Lachaise in Paris, wo die junge, trauernde Frau in Stein gehauen am Grabe Chopins sitzt und eine weiße, marmorne Rose in der einen Hand hält.

Derweil hier die Rosen unter der weißen Sonne sorglos weiter blühen.

*

Drei Monate weilte Chopin hier, mit der Sand, mit Maurice und der kleinen Solange. Dann fuhr er mit ihnen über Barcelona nach Paris zurück.

Es war bald aus mit ihm und der Sand. Zehn Jahre später lag Chopin auf dem Père Lachaise. Daran sind die rauhen Winterwinde Mallorcas nicht ganz unschuldig.

Die robuste Sand überlebte Chopin um dreißig Jahre.

*

Als ich das Kloster wieder verlasse, höre ich plötzlich aus dem Fenster eines Hauses heraus den Anfang der Chopinschen F-dur-Ballade klingen.

Es iſt ein ſtümperhaftes Spielen. Das Klavier klingt dünn. An dem Fenſter hängen dunkelviolette Blütendolden.

Aber es berührt mich doch ſeltſam, dies Chopin-Spiel, gerade hier in Valldemosa, in der Nähe jener Räume, in denen Chopin die gleiche Ballade vielleicht einſt ſelbſt ſpielte.

Sinnend gehe ich die Dorfſtraße entlang. Die Sonne iſt höher geſtiegen, und die Kugelfrüchte an den Miſpel-Bäumen leuchten wie Gold.

Ich ſumme eine Melodie Chopins, eine, die hier in Valldemosa entſtand. Ich fühle, wie ſie hier bei den Roſen groß wurde.

Und noch Stunden ſpäter, als ich längſt bei den anderen Herrlichkeiten Mallorcas bin, bei dem ſilberblauen Landſitz Miramar, bei dem blühenden Hafen Soller und in dem tropiſchen Wundergarten Alfabia, muß ich immer noch an die Roſen in Chopins Garten zurückdenken.

# Wiener Muſik.

Von Victor Junk, Wien.

Feſtwochen in Wien! Der öſterreichiſche Bundespräſident hat für ſie die glückliche Formel gefunden und ausgeſprochen: „Offenbarung des kulturellen Lebens, Fühlens und Denkens dieſer Stadt", und jedem von uns iſt dies aus dem Herzen geſprochen. Damit iſt auch die ſich unwillkürlich aufdrängende bange Frage, ob die Not der Zeit rauſchende Feſte geſtatte, durch die Hervorhebung des weſentlichen Zwecks gebannt. Freilich währt in Wien ſeit hundertfünfzig Jahren ein ununterbrochenes Muſikfeſt, aber die vor fünf Jahren geſchaffene Einrichtung hochwertiger Sommerveranſtaltungen hat eben die Aufgabe, der Welt zu zeigen, wie wenig uns das hereingebrochene Unglück und die äußere Schmach von dem Beſten rauben konnte, was wir beſitzen.

Freilich, der Kritiker, deſſen Beruf es iſt, aus Liebe zur Sache hart und ſtrenge zu ſein, wird nie alles reſtlos billigen können. Aber der angedeutete Zweck auch dieſer letzten Feſtwochen war erreicht. Strenge genommen z. B. könnte man die Feſtaufführung des „Figaro" in der Staatsoper, mit der die Feſtwochen begannen, kaum ganz rechtfertigen, ſchon deshalb nicht, weil dieſe angebliche Neuſtudierung doch nichts anderes war als die Repriſe der vorjährigen Salzburger Aufführung; und bei allem Glanz und vielen Vorzügen dieſer Leiſtung entſprach ſie doch kaum dem eigentlichen Weſen des Werkes: war ſie doch viel zu ſehr auf ſinnfällige Komik berechnet, auf äußerliche Luſtigkeit geſtellt, und ſelbſt im muſikaliſchen Teil, in den Tempi, überhitzt und immer zu ſehr bewußt.

Da wir aber über die wichtigſten Veranſtaltungen der diesjährigen Wiener Feſtwochen — zu denen auch die Uraufführung von Welleſz' „Bacchantinnen" gehörte — bereits berichtet haben, erübrigt ſich nur Weniges, was nachzutragen wäre.

Eine Rieſen-Choraufführung veranſtaltete der Wiener Männergeſangverein zugunſten des in Wien zu errichtenden Richard Wagner-Denkmals, und zwar mit ſchönem, wirklich klingendem Erfolg. Immerhin bleibt es verwunderlich, daß neben dieſem Verein keine andere Künſtlerſchar die ſchöne Denkmal-Idee gefördert hat.

Felix Weingartner dirigierte nach langer Pauſe wieder einmal unſre Philharmoniker, und es wurde gleichfalls ein Feſt. Die gepflegte Art, mit der er Haydn, Brahms, Beethoven dirigiert, vornehm präzis, frei von allem Überflüſſigen, gewann ihm die Herzen der Zuhörer wie einſt, und das Orcheſter hatte unter ihm Gelegenheit, uneingeengt durch ſtarren Interpretenwillen, wieder einmal ſich ſelbſt zu ſpielen.

Im übrigen bietet das Abflauen der Spielzeit Anlaß, jetzt, wo die großen Ereigniſſe längſt beſprochen ſind, mancher Kleinarbeit zu gedenken, die eine Hervorhebung in dieſer Zeitſchrift verdient. An Novitäten gab es begreiflicherweiſe im Laufe des Winters genug. Einiges ſoll hier nachträglich erwähnt werden.

Das Roſé-Quartett brachte unter anderem ein neues Streichquartett in h-moll des begabten Walter Bricht zur Uraufführung, eine höchſt moderne, aber nichtsdeſtoweniger tüchtig

erarbeitete und erfreuliche Komposition. Vom Anita Ast-Quartett hörten wir das III. Streichquartett in F-dur von Oskar Dietrich; kunstreiche und doch ungekünstelte Musik, bewußt an klassische Tradition anknüpfend, ohne von ihr epigonenhaft abhängig zu sein, von melodischer Fülle, voll Zartheit, Kraft und Humor, in volksliedhaft schlichter Art ausklingend. Auf die hervorragende kammermusikalische Begabung von Oskar Dietrich — den kein Geringerer als Max Reger selbst seinerzeit zum Komponieren angespornt hatte — müßte immer wieder mit Nachdruck hingewiesen werden. Die Klavier-Violinsonate in c-moll von Frieda Kern, einer Schülerin von Franz Schmidt, die schon mehrfach wertvolle Kammermusik geschrieben hat, ist ein warm empfundenes, schön melodisches Stück, das die echte musikalische Begabung der Komponistin namentlich in dem Larghetto-Satz erfreulich bekundet. Ein Klaviertrio in B-dur von August von Höß, wirkungsvoll und abwechslungsreich disponiert, kann geradezu als kammermusikalischer Schlager bezeichnet werden. Eine Neuheit, die gleichfalls das Rosé-Quartett erstmalig aufgeführt hat, ein „Divertimento breve" von Alexander Spitzmüller-Harmersbach, fiel schon durch die eigenartige Besetzung auf: zwei Violinen, Viola, Fagott und Klavier, interessierte aber auch durch witzige Verwendung harmonischer und formaler Kaprizen in den Ecksätzen, zwischen denen ein stimmungsvoller, durch die Klangfarbe des Fagotts im Ton sehr schön gesättigter Adagiosatz am besten gefiel.

Die Bekanntschaft mit einer großen, viersätzigen Sinfonie des Wiener Komponisten Friedrich Bayer danken wir Leopold Reichwein, dem eifrigen Wahrer der ruhmvollen Traditionen des Wiener Konzertvereins. Das neue, umfangreiche Werk zeigt die Vorzüge und die Schwächen eines ungestümen jugendlichen ersten Wurfs. Es ist an Ausdehnung ungewöhnlich, weil der Komponist kein Ende finden will, und im Harmonischen etwas überladen (Bayer ist ein Schüler von Joseph Marx), doch werden die Themen, ohne an sich besonders eigenartig zu sein, gut und formsicher verarbeitet. Die gestaltende Kraft weiß die zugrunde liegenden kleinen Einfälle eben sehr gut zu nutzen. Der erste Satz, der beinahe dramatische Wirkungen aufweist, läßt hoffen, daß der jugendliche Komponist auf dem Wege zur Vollreife ist und wirklich eigenpersönliche Werte zu geben verspricht.

Auf dem Gebiete des Männerchorgesangs, das lange Zeit, wohl mit Unrecht, als völlig versandet und unfruchtbar, ja als nicht mehr zeitgemäß angesehen worden war, hat sich neuerdings eine lebhafte und fruchtbringende Schöpfertätigkeit gezeigt, von der auch unsere Wiener Chorkonzerte Gewinn hatten. Wenn ich hier zuerst den Namen Paul Hindemith nenne, so geschieht es nicht, weil ich eine Übertragung seiner orchestralen Kompositionsart auf den Männerchor für heilsam und fortschrittfördernd halte, sondern umgekehrt, gerade weil er in den neuen Kompositionen, die der unter der Führung Hans Wagner-Schönkirchs entstandene und emporblühende Wiener Lehrer-a cappella-Chor erstmalig vortrug, offenbar durch die formale Enge, die der geringe Umfang der Männerstimmen vorschreibt, genötigt war, der bekannten rücksichtslosen Entfesselung seiner Neutönerei in gewissem Sinne Einhalt zu tun. Einen Chor, wie „Du mußt dir alles geben", kann man geradezu schlicht, ja sogar tonal nennen, und die Wirkung bleibt nicht aus. Andere, wie der Chor „Fürst Kraft", allerdings lassen in ihrer launenhaften Hemmungslosigkeit und der stimmpolyphonalen Experimentierlust den „echten" Hindemith erkennen, dem's eben Wurscht ist, ob's schön oder widerlich klingt. Aus der sonstigen Fülle von neuen Männerchören greifen wir eine Fughette von Karl Friedrich Fischer heraus, die das bekannte Mörikesche „Herr, schicke, was du willt" in einer, den gewandten Satzkünstler bekundenden Weise fugiert und im beruhigten orgelmäßigen Vollklang vielstimmig verbreitert ausströmen läßt; man sieht aus solchen Stücken am deutlichsten, wie sehr diese Kunstgattung noch ausbaufähig ist, — wenn's einer nämlich versteht. Groß in der Anlage und wirkungsvoll ist auch das „Auferstehung" betitelte neue Werk für Männer- und Knabenchor, Orchester und Orgel von Robert Keldorfer, dem Sohne des Schubertbund-Dirigenten Viktor Keldorfer; hier wird, in kunstvoll gestaffelter Steigerung, ein zuerst a cappella vorgetragenes Chorthema allmählich zur höchsten Eindringlichkeit gehoben und zuletzt noch von dem Choral der Knabenstimmen „Ein feste Burg ist unser Gott" überkrönt. Viel Neues auf diesem Gebiete und darunter manches wirklich Wertvolle hörten wir endlich in einem Gastkonzert

des schwedischen Gesangvereins „Mercurii-Ordens Sangkör" aus Stockholm. Wir heben daraus die viersätzige Chorkomposition „Ett bondbröllop" (eine Bauernhochzeit) von August Södermann hervor, die den von den Glocken umklungenen Hochzeitszug, die feierliche Szene in der Kirche, ein übermütiges Wunschlied und endlich den Tanz im Hochzeitshause, in schönem Zusammenhang, mit musterhafter Chortechnik und charakteristischer Ausdeutung, vorführt.

# Die Lösung des musikalischen Silben-Preisrätsels.

Von C. Schroeder, Bremen (s. Juniheft 1931).

Die verlangten Wörter sind:

1. Waelraut, 2. Oktavparallele, 3. Dörffel, 4. Joachim, 5. E, Es, 6. Stainer, 7. Pergolesi, 8. Ritenuto, 9. Adelaide, 10. Con impeto, 11. Hayes, 12. Ellmann, 13. All unisono, 14. Ut, si, 15. Fürst Igor, 16. Halka, 17. O Anna, 18. Enna,

während der sich aus den Anfangsbuchstaben der ersten und zweiten Silben ergebende Ausspruch E. T. A. Hoffmanns lautet:

„Wo die Sprache aufhört, fängt die Musik an".

Unter den eingegangenen Lösungen waren insgesamt 38 richtig. Eine ganze Reihe dichterischer, wie musikalischer Lösungen hat sich auch diesmal wieder gemeldet, darunter einige, die so gleichwertig nebeneinanderstehen, daß wir entgegen der seinerzeitigen Ausschreibung uns nun doch entschlossen haben, 4 erste Preise zu verteilen und zwar an: Albert Bauersfeld, Lehrer, Mühlhausen i. Th. — Otto Deger, Hauptlehrer, Neustadt i. Schwarzwald. — R. Gottschalk, Berlin und Richard Trägner, Kirchenmusikdirektor, Chemnitz, wovon wir die „Buschiade" des Herrn Bauersfeld und die Verse der Herren Deger und Gottschalk der Allgemeinheit nicht vorenthalten möchten, während es leider nicht möglich war die umfangreiche „Kleine Fuge" des Herrn Trägner, wie wir dies besonders gerne getan hätten, hier ebenfalls mit zum Abdruck zu bringen.

Rätselraten ist nicht schwer,
Versemachen aber sehr!
Ersteres wird gern geübt,
weil es allgemein beliebt,
und wenn's auch ein bißchen schwer,
schmerzt das doch nicht allzusehr,
selbst wenn man auch oftmals lange
suchen muß, ist man nicht bange,
auch bei Seltenheiten zittert
man mit nichten, denn man wittert,
doch das Richt'ge allsogleich,
schreibt es hin und fühlt sich reich.
Warum also sich wohl grämen,
wenn Herr Schroeder auch aus Bremen
häuft zusammen Schwierigkeiten,
glaubt dem Nächsten zu bereiten
Kopf-, Hirn-, Denk- und andre Schmerzen,
Magenweh, verzagte Herzen,
heimlich kichernd: „Hi, hi, hi,
dieses niemals raten sie!"
Doch wir kriegen alles raus,
lachen Herrn C. Schroeder aus,
wenn er denkt, er kann uns drucken
mit so schweren Namen, zucken
wir noch längst mit keiner Wimper,
alldieweil wir keine Stümper,
„Wo die Sprache aufhört," — heißt es,
„fängt die Musik an." — Nun weißt d' es!
Doch aus Regensburg Herr Bosse,
sitzt auf einem andern Rosse,
denn nicht bloß die Richtigkeiten
sind bei ihm die Wichtigkeiten,
er verlangt auch gute Formen,
wissend wohl, daß dies die ormen
Nerven nicht so leichte taten
wie das bißchen Rätselraten.
Raten kann man in Minuten,
ohne Weinen, ohne Bluten,
richtig wird es allemal
ohne große Seelenqual.
Aber wenn die Verse kommen,
fühlet man sich angstbeklommen.
Schwer zu finden sind Reimpaare,
denn dazu gehören Jahre,
und auch dieser Dichtung Qualen
sind beredter als wie Zahlen,
denn sie künden von dem Fleiße,
ach! und von dem blutgen Schweiße,
den ich Tag und Nacht vergosse,
nach den Wünschen des Herrn Bosse.
Alle achtzehn Rätselworte
stehn an ihrem richt'gen Orte;
selber hab ich sie gefunden,
wohl mein armes Hirn geschunden,
aber niemanden gefragt,
alles selber aufgesagt.
Rätsel könnt' ihr wieder schenken,
denn sie regen an zum Denken,
aber immer dichten müssen,
Verse machen, Reime wissen,

Heb- und Senkung richtig zählen,
auch den besten Ausdruck wählen,
und dann schwungvoll, recht pathetisch
auszusprechen auf poetisch,
was man auf prosaisch lange

abgelaufen schon beim
an den Schuhen, an den
dieses soll der Kuckuck hol
Denn ich sag' es wie ich's me
Gute Nacht! Jetzt ist's halb ein

Albert Bauersfeld, Mühlha

Lösung in Schwarzwälder Mundart.

Unter de schattige Danne lieg' i im herrliche Schwarzwald.
Über mir singt e Amsel un flötet so süß mir ins Herz.
Un i hör' des Liedli so gern, un's stimmt mi so froh.
Vögili, sag' m'r, wer hat d'r die liebliche Sächli au g'lehrt?
O, wie beneid' i di um dei Pfifli. De kasch demit alli
Herzensregunge wiedergebe, so treu und so wohr.
Gar so gern mit minere Sproch möcht' i d'r's glichtue.
Nit aber g'lingt m'r 's. Nur mühsam ring' i nach Silbe un Wort'.
Unsere Sproch kann niemols genügsam zum Usdruck bringe, was
tief un verschlosse an Leide un Freude im Herzli sich findet. — Es
drängt mi jedoch, miteinzustimmen ins Vögelgezwitscher,
un do griff i nach minere Flöte, die nebe m'r liegt,
un i spiel' ebbis, wie m'r 's in Sinn grad kummt, un — o Wunder!
Wo n'i grad fertig bin, merk i, wie 's Herzli wieder beruhigt isch,
daß i mi besser usg'sproche ha, as mit Worte un Sätzli.
Hoffmann, der Dichter so viel musikalischer G'schichtli, hat recht, wenn 'r
sait: „Wo d' Sproch ufhöre duet, dört fangt d' Musik ersch a'. —
Worum au han i jetz wieder in minere Heimetsproch des
Rätsel in minere Musikzitschrift zu löse versuecht? —
Wil i weiß, daß so viel Alemanne im Usland unter de
Lesern der Musikzitschrift sin, die sich redli freue,
wenn sie den liebliche Tonfall alemannischer Mundart
wieder emol vernehme könne fern us de Heimet.
Un isch 's e Onkel in USA, e Vetter in Siebebürge, —
wenn 'r e G'falle dra het, isch doppelt so groß mi Freud'. De
andere aber rief i vum Schwarzwald entgege mit Stolz: Ver-
achtet m'r nit mi Heimetsproch; 's isch die Sproch vum e tiefe,
g'fühlvolle, ehrliche. frumme un treue germanische Volksstamm. Un
Tiefi un G'fühl, Wohrheit un Frömmigkeit, des sin die Grundlage
dafür, daß d' Musik als Sproch vun d'r Seel' empfunde un g'schätzt wird.

Otto Deger, Neustadt i. Schwarzwald.

Ein Ragout aus Wörterfetzen,
Silben, kunterbunt gesiebt,
soll ich so zusammensetzen,
daß es einen Sinn ergibt?
Hoffmann, alter Geisterseher,
toller Kreisler, steht mir bei,
daß ich Rätselpreiserstеher,
buchbeschenkter Löser sei!

Sieh, da naht der alte Zecher
mit „des Teufels Elixier",
reicht in einem goldnen Becher
starke Zaubertropfen mir.
Und, das Beste zu erwähnen,
„Kater Murr" ist auch dabei,
beißt mit seinen scharfen Zähnen
Rätselschlingen glatt entzwei.

„Callots Phantasiegestalten"
ordnen nun den Silbenbrei;
durch der Geister weises Walten
wird der Sinn des Rätsels frei:
Sprache, ja, sie kann berücken,
wenn dem Herzen sie entstieg;
doch am höchsten zu beglücken
weiß die Trösterin Musik.

R. Gottschalk, Berlin.

des schwedischen Gesangvereins „Mercurii-Ordens Sangkör" aus Stockholm. Wir heben daraus die viersätzige Chorkomposition „Ett bondbröllop" (eine Bauernhochzeit) von August Söderman hervor, die den von den Glocken umklungenen Hochzeitszug, die feierliche Szene in der Kirche, ein übermütiges Wunschlied und endlich den Tanz im Hochzeitshause, in schönem Zusammenhang, mit musterhafter Chortechnik und charakteristischer Ausdeutung, vorführt.

# Die Lösung des musikalischen Silben-Preisrätsels.

Von C. Schroeder, Bremen (s. Juniheft 1931).

Die verlangten Wörter sind:

1. Waelraut, 2. Oktavparallele, 3. Dörffel, 4. Joachim, 5. E, Es, 6. Stainer, 7. Pergolesi, 8. Ritenuto, 9. Adelaide, 10. Con impeto, 11. Hayes, 12. Ellmann, 13. All unisono, 14. Ut, si, 15. Fürst Igor, 16. Halka, 17. O Anna, 18. Enna,

während der sich aus den Anfangsbuchstaben der ersten und zweiten Silben ergebende Ausspruch E. T. A. Hoffmanns lautet:

„Wo die Sprache aufhört, fängt die Musik an".

Unter den eingegangenen Lösungen waren insgesamt 38 richtig. Eine ganze Reihe dichterischer, wie musikalischer Lösungen hat sich auch diesmal wieder gemeldet, darunter einige, die so gleichwertig nebeneinanderstehen, daß wir entgegen der seinerzeitigen Ausschreibung uns nun doch entschlossen haben, 4 erste Preise zu verteilen und zwar an: Albert Bauersfeld, Lehrer, Mühlhausen i. Th. — Otto Deger, Hauptlehrer, Neustadt i. Schwarzwald. — R. Gottschalk, Berlin und Richard Trägner, Kirchenmusikdirektor, Chemnitz, wovon wir die „Buschiade" des Herrn Bauersfeld und die Verse der Herren Deger und Gottschalk der Allgemeinheit nicht vorenthalten möchten, während es leider nicht möglich war die umfangreiche „Kleine Fuge" des Herrn Trägner, wie wir dies besonders gerne getan hätten, hier ebenfalls mit zum Abdruck zu bringen.

Rätselraten ist nicht schwer,
Versemachen aber sehr!
Ersteres wird gern geübt,
weil es allgemein beliebt,
und wenn's auch ein bißchen schwer,
schmerzt das doch nicht allzusehr,
selbst wenn man auch oftmals lange
suchen muß, ist man nicht bange,
auch bei Seltenheiten zittert
man mit nichten, denn man wittert,
doch das Richt'ge allsogleich,
schreibt es hin und fühlt sich reich.
Warum also sich wohl grämen,
wenn Herr Schroeder auch aus Bremen
häuft zusammen Schwierigkeiten,
glaubt dem Nächsten zu bereiten
Kopf-, Hirn-, Denk- und andre Schmerzen,
Magenweh, verzagte Herzen,
heimlich kichernd: „Hi, hi, hi,
dieses niemals raten sie!"
Doch wir kriegen alles raus,
lachen Herrn C. Schroeder aus,
wenn er denkt, er kann uns drucken
mit so schweren Namen, zucken
wir noch längst mit keiner Wimper,
alldieweil wir keine Stümper,
„Wo die Sprache aufhört," — heißt es,
„fängt die Musik an." — Nun weißt d' es!
Doch aus Regensburg Herr Bosse,
sitzt auf einem andern Rosse,
denn nicht bloß die Richtigkeiten
sind bei ihm die Wichtigkeiten,
er verlangt auch gute Formen,
wissend wohl, daß dies die ormen
Nerven nicht so leichte taten
wie das bißchen Rätselraten.
Raten kann man in Minuten,
ohne Weinen, ohne Bluten,
richtig wird es allemal
ohne große Seelenqual.
Aber wenn die Verse kommen,
fühlet man sich angstbeklommen.
Schwer zu finden sind Reimpaare,
denn dazu gehören Jahre,
und auch dieser Dichtung Qualen
sind beredter als wie Zahlen,
denn sie künden von dem Fleiße,
ach! und von dem blutgen Schweiße,
den ich Tag und Nacht vergosse,
nach den Wünschen des Herrn Bosse.
Alle achtzehn Rätselworte
stehn an ihrem richt'gen Orte;
selber hab ich sie gefunden,
wohl mein armes Hirn geschunden,
aber niemanden gefragt,
alles selber aufgesagt.
Rätsel könnt' ihr wieder schenken,
denn sie regen an zum Denken,
aber immer dichten müssen,
Verse machen, Reime wissen,

Heb- und Senkung richtig zählen,
auch den besten Ausdruck wählen,
und dann schwungvoll, recht pathetisch
auszusprechen auf poetisch,
was man auf prosaisch lange
abgelaufen schon beim Gange
an den Schuhen, an den Sohlen,
dieses soll der Kuckuck holen!
Denn ich sag' es wie ich's meine!
Gute Nacht! Jetzt ist's halb eine!

Albert Bauersfeld, Mühlhausen i. Thür.

Lösung in Schwarzwälder Mundart.

Unter de schattige Danne lieg' i im herrliche Schwarzwald.
Über mir singt e Amsel un flötet so süß mir ins Herz.
Un i hör' des Liedli so gern, un's stimmt mi so froh.
Vögili, sag' m'r, wer hat d'r die liebliche Sächli au g'lehrt?
O, wie beneid' i di um dei Pfifli. De kasch demit alli
Herzensregunge wiedergebe, so treu und so wohr.
Gar so gern mit minere Sproch möcht' i d'r's glichtue.
Nit aber g'lingt m'r 's. Nur mühsam ring' i nach Silbe un Wort'.
Unsere Sproch kann niemols genügsam zum Usdruck bringe, was
tief un verschlosse an Leide un Freude im Herzli sich findet. — Es
drängt mi jedoch, miteinzustimmen ins Vögelgezwitscher,
un do griff i nach minere Flöte, die nebe m'r liegt,
un i spiel' ebbis, wie m'r 's in Sinn grad kummt, un — o Wunder!
Wo n'i grad fertig bin, merk i, wie 's Herzli wieder beruhigt isch,
daß i mi besser usg'sproche ha, as mit Worte un Sätzli.
Hoffmann, der Dichter so viel musikalischer G'schichtli, hat recht, wenn 'r
sait: „Wo d' Sproch ufhöre duet, dört fangt d' Musik erscht a'. —
Worum au han i jetz wieder in minere Heimetsproch des
Rätsel in minere Musikzitschrift zu löse versuecht? —
Wil i weiß, daß so viel Alemanne im Usland unter de
Lesern der Musikzitschrift sin, die sich redli freue,
wenn sie den liebliche Tonfall alemannischer Mundart
wieder emol vernehme könne fern us de Heimet.
Un isch 's e Onkel in USA, e Vetter in Siebebürge, —
wenn 'r e G'falle dra het, isch doppelt so groß mi Freud'. De
andere aber rief i vum Schwarzwald entgege mit Stolz: Ver-
achtet m'r nit mi Heimetsproch; 's isch die Sproch vum e tiefe,
g'fühlvolle, ehrliche. frumme un treue germanische Volksstamm. Un
Tiefi un G'fühl, Wohrheit un Frömmigkeit, des sin die Grundlage
dafür, daß d' Musik als Sproch vun d'r Seel' empfunde un g'schätzt wird.

Otto Deger, Neustadt i. Schwarzwald.

Ein Ragout aus Wörterfetzen,
Silben, kunterbunt gesiebt,
soll ich so zusammensetzen,
daß es einen Sinn ergibt?
Hoffmann, alter Geisterseher,
toller Kreisler, steht mir bei,
daß ich Rätselpreiserfteher,
buchbeschenkter Löser sei!

Sieh, da naht der alte Zecher
mit „des Teufels Elixier",
reicht in einem goldnen Becher
starke Zaubertropfen mir.
Und, das Beste zu erwähnen,
„Kater Murr" ist auch dabei,
beißt mit seinen scharfen Zähnen
Rätselschlingen glatt entzwei.

„Callots Phantasiegestalten"
ordnen nun den Silbenbrei;
durch der Geister weises Walten
wird der Sinn des Rätsels frei:
Sprache, ja, sie kann berücken,
wenn dem Herzen sie entstieg;
doch am höchsten zu beglücken
weiß die Trösterin Musik.

R. Gottschalk, Berlin.

Zwei 2. Preise erhielten Georg Amft, Musikdirektor, Habelschwerdt und Sr. M. Placida, O. S. B., Musiklehrerin, Frauenchiemsee; einen 3. Preis: Ernst Lemke, Studienrat, Stralsund, und neun weitere Preise: Martha Brendel, Musiklehrerin, Leipheim — Martin Georgi, Thum i. Erzgeb. — Max Jentschura, Lehrer, Rudersdorf — Günther Köhler, Eisenach — Emma Krenkel, Musiklehrerin, Michelstadt i. O. — Karl Schlegel, Recklinghausen — Johann Schletter, Studienrat, Wanne-Eickel — Edwin Telschow, Lehrer, Jabel b. Wittstock — Frau J. Winnecke, Waldshut i. B. — Auch unter diesen verschiedenen Lösungen ist mancher hübsche heitere oder ernste Vers, der wohl einem breiteren Leserkreis bekanntgegeben werden sollte, aber einzig der ob seiner Kürze besonders wohlgelungene Zweizeiler des Herrn K. Schlegel kann aus Platzgründen im Nachfolgenden noch abgedruckt werden:

„Nicht nur durch geistvolle Abhandlung wirbt die ZFM. sich neue Verehrer,
nein, auch durch fröhliches Spiel frischt sie Vergessenes auf!"

Weitere richtige Lösungen sandten ein:

Marie Daub-Mohr, Frankfurt.
Dr. Konrad Eck, Weimar.
A. Falk, Berlin.
W. Graeber, Berlin.
Dr. Franz Hafenöhrl, Wien — W. Hintze, Straußfurt — Dr. phil. Gretel Högg, Dresden-Radebeul.
Anneliese Kaempffer, Musikstudentin, Göttingen — Rudolf Klein, Organist, Köln.
Frau Nelly Liermann, Winsen/Luhe.
H. Muchow, Direktor der Wartburg-Musikschule, Berlin-Schöneberg.
Gerhard Ridder, Unterprimaner, Mülheim/Ruhr.
Josef Sykora, Musiklehrer, Elbogen — Oskar Schäfer, Oberlehrer, Leipzig — Walter Schiefer, Kantor, Hohenstein-Ernstthal.
Friedel Thomas, stud. phil. et. mus., Düsseldorf — Jos. Tönnes, Duisburg.
Martha ter Vehn, Emden i. Ostfriesland.
Theodor Wattolik, Prof., Warnsdorf — Christel Winzer, staatl. gepr. Musiklehrerin, Laumburg — Camillo Wolf, Eger.
Hedwig Zwiener, Klavierlehrerin, Neisse.

# Musikalisches Silben-Preisrätsel.

Von Heinrich Lemacher, Köln.

Aus den Silben

a — a — b — che — chen — den — e — e — ga — gral — har — lon — ma — mo — neu — ni — nie — num — o — or — or — per — re — re — ri — setz — ster — tar — ti — toi — tu — ungs — ver — vi — zei

sind 12 musikalische Wörter im Sinne untenstehender Angaben zu bilden, deren Anfangs- und Endbuchstaben den Namen und das Hauptwerk eines lebenden Komponisten anzeigen. Dem letzten Buchstaben ist der vorausgehende Vokal zu verbinden.

Die verlangten Wörter bedeuten:

1. Gesangstück. 2. Französische Bezeichnung der Geige. 3. Älteste Mehrstimmigkeit. 4. Ältestes Notenschriftzeichen. 5. Vereinigung von Instrumentalmusikern. 6. Italienischer Komponist des 18. Jahrhunderts. 7. Zusammenklang. 8. Musikalische Übungsstücke. 9. Symbol der Wagneroper. 10. Aufstellung von Musikwerken. 11. Zwei nebeneinanderliegende Halbtöne. 12. Angabe der Erhöhung oder Erniedrigung eines Tones.

Die Lösungen des vorstehenden Rätsels sind bis 10. November 1931 an den Verlag Gustav Bosse in Regensburg einzusenden. 12 Preise gelangen zur Verteilung, und

zwar Werke aus dem Verlag von Gustav Bosse, Regensburg, nach freier Wahl der Preisgekrönten. Übersteigt die Zahl der richtigen Lösungen die Zahl 12, so ist für die Preisverteilung die Form, in die die Einsendungen gekleidet, maßgebend. Die Einsender der übrigen, nicht mehr unter die Preise fallenden richtigen Lösungen werden namentlich mit aufgeführt. Die Preisstaffelung ist wie folgt:

ein 1. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von M. 12.—,
ein 2. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von M. 8.—,
ein 3. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von M. 6.—,
neun weitere Preise, bestehend aus einem Buch im Betrage von M. 4.—.

## Neuerscheinungen.

Bruno Stürmer, op. 53: Suite für 3 Violinen, Cello, Harmonium und Klavier vierhändig nach Belieben mit Kontrabaß, Flöte und Klarinette. Sätze: Ouverture, Intermezzo, Passacaglia, Rondo. Verlag Vieweg, Berlin.

Alfred Szendrei: Rundfunk und Musikpflege, VII, 199 S. Großoktav. Geh. Mk. 6.—. Kistner & Siegel, Leipzig.

Erdmann Werner Böhme: Musik und Oper am Hofe Herzog Christians von Sachsen-Eisenberg (1677—1707), 8°, geh. Mk. 2.50. Verlag Emil & Dr. Edgar Richter, Stadtroda Th.

Kurt Schubert: Die Technik des Klavierspiels Sammlung Göschen.

Beethoven: Diabelli-Variationen C-Dur op. 120 Tonmeister-Ausgabe Nr. 209.

Arnold Schering: Aufführungspraxis alter Musik (musikpädagogische Bibliothek, Heft 10). Quelle & Meyer, Leipzig. 184 S. kart. Mk. 5.50, Lw. Mk. 6.50.

Hans Mersmann: Das Musikseminar (Musikpädagogische Bibliothek, Heft 11), 102 S. kart. M. 2.80, Lw. M. 3.60. Quelle & Meyer, Leipzig.

Bach-Jahrbuch 1930. 27. Jahrg. Im Auftrage der Neuen Bachgesellschaft, herausgegeben von Arnold Schering. gr. 8°, 144 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1931. — Enthält einen kurzen Nachruf auf Julius Smend, den 2. Teil der Arbeit: Das Thema in der Fuge Bachs von M.-A. Souchay (1—48), die Söhne von Joh. Christoph und Joh. Ambrosius Bach auf der Eisenacher Schule (S. 49—55) von H. Helmbold, Ein unbekanntes Passionsoratorium von Christian Flor (1667) von P. Epstein, Joh. Ludw. Krebs (100—129) von H. Löfler. An Sonstigem sei auf die Übersicht über die Bach-Literatur von 1928—1930 von A. Landau hingewiesen, ferner ein Nachtrag zu dem Beitrag „Über die Vorlage zum Klavierkonzert in d-moll" von P. Hirsch. Danach wäre das Konzert „vermutlich nicht von Bach und kaum von Vivaldi".

Fritz Koschinsky: Das protestantische Kirchenorchester im 17. Jahrhundert unter Berücksichtigung des Breslauer Kunstschaffens dieser Zeit. (Dissertation.) 8°, 70 S. und 3 S. Noten-Anhang. Breslau, 1931 (Druck von H. Hiltmann, Liebau i. Schl.).

Willy Röffel: Die Bewegungsprobleme des Orgelspiels. Eine technische Analyse. gr. 8°, 20 S. und Notenbeispiele. Zürich, Kommissionsverlag Gebr. Hug, 1931.

Blasius Amon (ca. 1560—1590): Kirchenwerke I. Bearbeitet von P. C. Huigens. Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Unter Leitung von G. Adler. 1. Teil, Band 73. Wien, Universal-Edition, 1931.

Josef Strauß: Drei Walzer nebst Anhang. Bearbeitet von H. Botstiber. Ebenda, 2. Teil, Band 74. — Enthält, zum ersten Male, die Partituren zu den Walzern „Dorfschwalben aus Österreich", „Sphärenklänge", „Mein Lebenslauf ist Lieb und Lust" und als Anhang „Frauenherz", Polka Mazur. — Die D. d. T. O. haben das große Verdienst, zum ersten Mal Partituren der klassischen Tanzkomponisten (Joh. Strauß Sohn, Jos. Lanner, Joh. Strauß Vater, Joseph Strauß) vorgelegt zu haben und wie notwendig dies war, ergibt sich aus diesem, dem letzten der betreffenden vier Bände: Nur ganz selten sind die Walzer originalgetreu gespielt worden, denn welches Unterhaltungsorchester verfügte über vier Hörner, nicht selten auch Harfe. Von den ungemeinen Feinheiten in der Instrumentation wurde deshalb auch sehr viel unterschlagen.

Jean-Baptiste Lully: Les Ballets. Tome I, 1654—1657. In: Oeuvres complètes de J.-B. Lully (1632—1687) publiées sous la Direction de H. Prunières. Bablet du Temps, B. des Plaisirs, B. de l'Amour malade. 52 S. Einleitung usw. 110 S. Notentext. Paris, Edition de la Revue Musicale. 1931.

Ernst Fritz Schmid: Carl Philipp Emanuel Bach und seine Kammermusik. Mit 18 Lichtdruck-Tafeln und einem Notenanhang. gr. 8°, XI und 189 S. Kassel, Bärenreiter-Verlag, 1931. M. 12.—.

Grundfragen der Schulmusik, herausgegeben von Hans Joachim Moser. 8°. 215 S. 1931. B. G. Teubner, Leipzig. Geh. M. 5.80, Lw. M. 7.—

Hans Joachim Moser: 20 unbekannte Richard-Wagner-Dokumente (Sonder-Abdruck aus „Deutsche Rundschau" April/Mai 1931). gr. 8°, 30 S. Verlag der Deutschen Rundschau, Berlin W 30. — Diese prächtige Sammlung mit Briefen an Emilie Ritter, Jessie Laussot und Karl Hillebrand bietet tiefe Einblicke in die Schaffensweise Wagners (eine Probe bieten wir in der Rubrik „Aus neuerschienenen Büchern") und treffliche Ergänzungen zu Wagners bereits bekanntem Lebensbild. Daß Moser die Briefe mit genauester wissenschaftlicher Gründlichkeit erläutert, bedarf keiner Erwähnung. Schade, daß dieser Sonderdruck nicht durch den Buchhandel zu beziehen ist, sondern nur in Gestalt der betreffenden Hefte der „Deutschen Rundschau".
F. St.

Hermann & Wagner: Schulmusikbuch, Erster Teil, bearbeitet von H. Fischer und W. Herrmann. Neue Ausgabe. gr. 8°, 207 S. — Verlag Chr. Fr. Vieweg, Berlin-Lichterfelde.

Heinrich Bühlmann: Goethes „Faust". — gr. 8°, 108 S. — Geh. M. 3.—, geb. M. 4.—. Amalthea-Verlag, Wien.

Dr. L. Deutsch: Individualpsychologie im Musikunterricht und in der Musikerziehung. gr. 8°, 208 S., geb. M. 3.60. — Verlag Steingräber, Leipzig.

Herbert Biehle: Die Stimmkunst. Erster Band: Geschichtliche Grundlagen. gr. 8°, 279 S. Verlag Fr. Kistner und C. F. W. Siegel, Leipzig.

# Besprechungen.

*Bücher:*

EDOUARD HERRIOT: Beethoven. Verlag Rütten & Loening, Frankfurt a. M.

Vor dem Erscheinen dieser Beethoven-Biographie aus der Feder des früheren französischen Kultusministers diskutierte die Tagespresse diese literarische Tätigkeit eines Staatsmannes mit größter Lebhaftigkeit. Nach dem Erscheinen ließ das anfängliche Interesse der Öffentlichkeit wesentlich nach. Zu einer Enttäuschung liegt jedoch kein Grund vor. Denn neue musikgeschichtliche oder ästhetische Aufschlüsse durfte man von vornherein nicht von einer ausgesprochenen Liebhaber-Arbeit erwarten, die viel zu subjektiv ist, um den Anforderungen einer sachlichen, objektiven Forschungsmethode genügen zu können. Das ist Beethoven, geschaut unter dem Gesichtswinkel eines Staatsmannes, der trotz seiner hochtönenden Worte von der musikalischen Weltverbrüderung und der Internationalität der Tonsprache nicht dazu fähig ist, sich selbst auf eine höhere Warte zu erheben, um Beethoven vor der Verkleinerung durch chauvinistische Einstellung zu bewahren. Der typische Franzose kommt immer wieder zum Vorschein, namentlich in seiner Beurteilung Wagners, des Verfassers eines „Manifestes gegen Frankreich", der Beethoven-Studie, in der sich nach Herriots Meinung nur der „Wahnsinn des erbitterten Nationalisten" ausspricht. — Die ausgeprägteste Eigenart des Beethoven-Werkes tritt in den Versuchen zu Tage, die Persönlichkeit Beethovens aus den landschaftlichen Eindrücken der ihn umgebenden Natur zu erklären und sein Wesen in eine ausführliche Behandlung der kulturellen und politischen Merkmale seiner Zeit einzubeziehen. Der letzte Lebensabschnitt Beethovens in Wien erweitert sich zu einer umfassenden politischen und staatskundlichen Betrachtung. Von feinsinnigen Beobachtungen ist beispielsweise die Jugendzeit Beethovens mit der Schilderung seiner Geburtsstadt erfüllt. Kein Beethoven-Biograph hat bisher das Leben des Meisters auf eine derart breite Basis gestellt wie Herriot, wodurch allerdings die Gefahr der Weitschweifigkeit mehr als einmal heraufbeschworen wird. Herriot ist ein geistvoller Plauderer, der mit zahlreichen Parallelen, Glossen und Randbemerkungen aufzuwarten weiß und darum auch dort das Interesse des Lesers zu wecken versteht, wo die Subjektivität seiner Darstellung allzu deutlich in Erscheinung tritt. Herriots beachtenswertes historisches, literarisches und musikalisches Wissen, seine Kenntnisse der deutschen Verhältnisse geben seinem Beethoven-Werk einen anregenden und belehrenden Charakter. Durch eine fleißige Benutzung der Konversationshefte wird Beethovens Menschlichkeit stark in den Vordergrund gerückt. Da sich Herriot glücklicherweise vor „häßlichen Kommentaren zur Programmusik" hütet, ist seine Einstellung zu Beethovens musikalischen Schöpfungen frei von fantasievollen Überschwänglichkeiten, getragen von der Herzensfreude eines von Sachkenntnissen nicht einseitig gehemmten Musikliebhabers, der an Beethoven mit Liebe und Verehrung herantritt. Ist Herriots Beethoven auch nicht in die Zahl der wissenschaftlichen, methodischen Produktionen der

Beethoven-Literatur einzuordnen, so wird man die Schrift nicht aus der Hand legen, ohne von der geistreichen Stilistik des Verfassers stark gefesselt zu sein. Dr. Fritz Stege.

GEORG SCHÜNEMANN: Musikerziehung. Erster Teil: Die Musik in Kindheit und Jugend. Mit 16 Tafeln. XIV und 303 Seiten. Fr. Kistner u. C. F. W. Siegel, Leipzig 1930 (in der Sammlung: Handbücher der Musikerziehung). Preis brosch. 9.50 M., in Ganzleinen 11.50 M.

Nachdem der gelehrte und vielbelesene Direktor der Berliner Staatl. Hochschule für Musik vor zwei Jahren die musikpädagogische Welt mit einer umfangreichen „Geschichte der deutschen Schulmusik" beglückt hat, läßt er jetzt den ersten Teil seiner „Musikerziehung" erscheinen, der „Die Musik in Kindheit und Jugend" behandelt — ein gründliches und fleißiges Werk, das wie jenes Erfüllung und Hoffnung zugleich ist.

Erfüllung: Schünemann faßt mit unglaublicher Virtuosität die Ergebnisse der bisher erschienenen zahlreichen Einzelarbeiten zur Musikerziehung zusammen und verwertet gleichzeitig unzählige Einzeluntersuchungen, die er selbst oder seine Berliner Mitarbeiter und Helfer vorgenommen haben. So kommt er zu allgemeingültigen Ergebnissen über das Verhalten der einzelnen kindlichen Altersstufen zur Musik. In fünf Kapiteln behandelt er den Säugling, das Spielkind (2. bis 4. Lebensjahr), das naive Kind (4.—8.), den „Realisten" (9.—13.), den Jugendlichen (Reifejahre). In einem Schlußkapitel spricht er über musikalische Begabungsprüfungen. Sch. hat damit ein grundlegendes Werk geschaffen, das in der Ausbildung künftiger Musikerzieher eine wesentliche Rolle spielen wird; aber auch der erfahrene Praktiker wird es mit reichem Gewinn lesen und studieren. Vor allem wird es berufen sein, die zumeist leider immer noch fehlende psychologisch - soziologische Grundlegung des Musikunterrichts anzubahnen. Das Buch bietet eine solche Fülle neuer Erkenntnisse und soviel Bestätigungen alterprobter Grundsätze, daß es schwer wird, Einzelheiten als besonders wichtig hervorzuheben. Ich nenne nur einige in bunter Folge: die starke Betonung des Grundsatzes, daß man den Kindern nicht genug Gelegenheit geben kann zum Hören und zum eigenen Musizieren (S. 68 u. 264); die vorsichtige und kluge Behandlung des kindlichen „Schaffens" („die Kinder „erfinden" keine neuen Melodien, sondern sie verbinden Gehörtes und Angenommenes miteinander" — S. 83); die Frage der „Brummer" (107, 114, 146); die Wichtigkeit der Musik in der Pubertätszeit (216); die Gefahren des musikalischen Werkstudententums (248); die Erkenntnis vom Wert des Gesamtunterrichtes für die musikalische Erziehung (69) usw. Völlig neue Wege weist Sch. der Forschung durch den Nachweis der Übereinstimmung zwischen musikalischem Ausdruck und menschlicher Wesensart, die ihn zur Begründung einer „musikalischen Charakterkunde" führt (S. 176 ff.).

Hoffnung: Es ist begreiflich, daß ein so hohes Ziel, wie es sich Sch. stellt, nicht auf Anhieb restlos erreicht werden kann. Der Verfasser nimmt uns eine kritische Waffe selbst aus der Hand mit der Ankündigung, daß der vorliegende Band nur die Grundlegung darstellt für einen darauf bauenden zweiten Teil, der die „Methodik des Musikunterrichts" enthalten soll. Ist aber diese Grundlage trotz der Menge der zusammengefaßten Vorarbeiten nicht noch viel zu schmal? Wird nicht z. B. allzu einseitig das Stadtkind, besonders das Großstadtkind, behandelt, während erwiesenermaßen das Landkind ganz andere psychische Struktur aufweist? Begreiflich ist bei des Verfassers Stellung — und doch bedauerlich im Interesse des Ganzen —, daß er sich vornehmlich mit Begabten beschäftigt; der Musikunterricht (als Einzel- und als Klassenunterricht!) muß sich aber mindestens mit derselben Intensität an die durchschnittlich und wenig Begabten wenden. Auch der Massenunterricht, wie ihn die Schulen aller Gattungen erteilen müssen, bringt eine Fülle neuer, hier nicht behandelter Probleme. Ebenso ist Sch. in der Wahl seiner Forschungsmethoden trotz bester Objektivitätsabsichten noch nicht ganz frei von Einseitigkeit: seine Neigung scheint mehr der experimentellen Methode zu gehören, die gerade auf musikpsychologischem Gebiete allzuleicht zu Fehlergebnissen führt. Auch die „Tastprüfungen" ergeben oft ein schiefes Bild, da ihre Ergebnisse stark von Umwelterziehung, Temperament, psychischen Hemmungen usw. beeinflußt werden. — Der organische Wesenszusammenhang des kindlichen Musizierens und Musikempfindens mit der Körperbewegung u. a. ercheint mir nicht genügend betont. Dagegen möchte ich nach den bisherigen Erfahrungen davor warnen, allzuviel Gewicht auf die noch sehr hypothetischen Parallelen zwischen zeichnerischem und musikalischem Ausdruck zu legen; hier wird m. E. ebensoviel hineingelegt und konstruiert wie seinerzeit in der musikalischen Hermeneutik der Konzertführer.

Noch einige kleine Ausstellungen. Beispiele wie die auf S. 114 nachzusingen, dürfte Kindern zwischen 9 und 13 Jahren selten gelingen. Haben diese überhaupt Wert für eine musikpsychologische Untersuchung? Die 3. „Erfindungsübung" auf S. 150 ist — ein Lied aus Jödes Kl. Musikant I S. 36 (Ausgabe 1927). Die Taktstriche im ersten Notenbeispiel S. 110 sind reformbedürftig. Trotz

des ausführlichen Inhaltsverzeichnisses vermißt man ein Sach- und Personenregister, wenn man das Buch als kinder- und musikpsychologisches Nachschlagewerk verwenden will.

Denn alle meine kritischen Anmerkungen sollen nicht im geringsten den ungeheuren Wert der Schünemannschen Arbeit herabsetzen; sie sollen vielmehr Wege weisen zum fleißigen Studium derselben und — zu fleißiger Weiter- und Mitarbeit durch alle Leser. Und darin liegt vielleicht das größte, in die Zukunft weisende Verdienst des Werkes: daß es auf Schritt und Tritt zeigt, wieviel noch zu tun ist zur wissenschaftlichen Erforschung musikalischer Erziehungsarbeit.

Alfred Schmidt.

ERDMANN WERNER BÖHME: Musik und Oper am Hofe Herzog Christians von Sachsen-Eisenberg (1677—1707). Ein musik- und theatergeschichtlicher Beitrag. Stadtroda 1930: Emil und Dr. Edgar Richter. 134 S. 2.50 RM.

Die kleine Studie ist eine Vorarbeit zu einem größeren Werke über „Die frühdeutsche Oper in Thüringen. Ein Jahrhundert mitteldeutscher Musik- und Theatergeschichte des Barock".

Der Verfasser hat mit großem Fleiß aus den vorhandenen Archiven die Art der Musikpflege am kleinen Eisenberger Hofe erforscht. Er beschreibt die Lebensläufe der hier wirkenden Musiker und stellt fest, ob sie zu den Hofmusikern, zur Trompeter- und Paukerzunft oder zu den Stadtpfeifern zu zählen sind. Er spricht von den vorhandenen Instrumenten, ihren Anschaffungen sowie Erneuerungen. Er deckt die Beziehungen auf, durch die die beiden in der Musikgeschichte bekannten Kapellmeister Johann Krieger und Johann-Philipp Krieger mit dem Eisenberger Hofe in Verbindung stehen. Dann werden die musikalischen Veranstaltungen, wie Ballette, Singspiele und Opern besprochen, die während der Regierungszeit Herzog Christians auf seiner Christiansburg aufgeführt wurden. Es ist merkwürdig, daß zwar die Texte noch vorhanden sind, daß aber von der Musik und deren Komponisten nichts mehr festzustellen ist. Die musikdramatischen Werke nahmen den Stoff meistens aus Sage und Geschichte, z. B. „Ursprung der Römischen Monarchie", „Der sich selbst überwindende Scipio" oder „Orpheus und Euridice". Es waren Gelegenheitswerke, die zur Verschönerung der Familienfesttage am herzoglichen Hofe in Szene gesetzt wurden. Das ganze Werk gibt uns ein Bild von dem reichen musikalischen Leben an einem kleinen sächsischen Fürstenhofe. Im Rahmen einer allgemeinen Kultur- und Musikgeschichte sind die Feststellungen über die beiden Krieger und die literarischen Beziehungen zu Chr. Weise von Wert. Das Buch ist mit einem Bild der Eisenberger Schloßkirche, mit zwei photographierten Titelblättern und dem Autogramm des älteren Krieger ausgestattet.

Paul Bauer.

MICHAEL DACHS: Harmonielehre I/II (Kösel und Pustet, München).

Die neue Harmonielehre von Michael Dachs „sucht", wie der Verfasser in seinem Vorworte sagt, „den Verhältnissen jener Musikbeflissenen Rechnung zu tragen, die neben einem anstrengenden wissenschaftlichen Studium oder einer beruflichen Tätigkeit wöchentlich nur wenige Stunden für die Übung im Tonsatz aufwenden können. Sie eignet sich auch für den Selbstunterricht."

Wenn man die zwei schmalen Bände in der Hand hat, möchte man nicht glauben, daß es dem Verfasser gelungen ist, den gewaltigen Stoff darin unterzubringen. Wie er ihn jedoch durchgeführt hat, das zeigt nicht nur den feinen Musiker, sondern vor allem den erfahrenen Lehrer, der in jahrzehntelangem Unterrichte alle die typischen Fehler kennen gelernt hat, in welche der Studierende immer wieder verfällt. Sein Lehrgang zeigt eine wohltuende Einfachheit und Klarheit, eine Beschränkung auf wenige, aber unerläßliche Regeln, die im Druck durch Unterstreichen hervorgehoben sind. Dabei ist immer die systematische Erziehung einer guten, gesangsmäßigen Führung der Stimmen durch alle Übungen Hauptzweck des Unterrichtes. Wer die Probe auf's Exempel machen will, lese nur einmal die Kapitel über die Modulation oder die Alteration durch. Er wird finden, daß das Beste, was man sich sonst aus den verschiedensten Lehrbüchern zusammensuchen mußte, hier in einem Werke zusammengefaßt ist. Gerade die Kürze und die Prägnanz des Ausdrucks, der Reichtum an Beispielen, der strenge Aufbau der Übungen macht die Harmonielehre von Michael Dachs zu einer der besten Schulen, die ich heute kenne. Das Werk verdient weiteste Verbreitung, besonders allgemeine Einführung an Lehrerbildungsanstalten und Kirchenmusik-Schulen, weil es gerade den Bedürfnissen angehender Organisten und Vokalkomponisten besonders entgegenkommt.

Eugen Angerer.

NEUERSCHEINUNGEN DER COLLECTION LITOLFF, BRAUNSCHWEIG.

Zu der stolzen Reihe deutscher Verlagsbuchhandlungen, die sich durch gute und billige Ausgaben der unverlierbaren Werke unserer Meister große Verdienste erwerben, nimmt die genannte eine hervorragende Stellung ein; denn sie wählt auch aus der verwirrenden Fülle der Gegenwart unter steter Berücksichtigung der neuesten Errungenschaften und Forderungen namentlich auf dem Gebiete des Unterrichts vom Guten das Beste aus und verleiht

dem Inhalt ein entsprechend vornehm-gediegenes Gewand, fördert demnach die nationale Musikkultur und schützt die Jugend vor Jazz, also vor Verrohung und Verflachung.

Der Katalog gleicht einem fruchtbaren Gelände, auf dem der Lehrer für seine besonderen Zwecke aus dem Verlegenheitsreichtum („embarras de richesse") das Geeignete nur auszuwählen braucht.

Dem Standpunkt der heutigen Methodik entsprechend führt das Czerny-Compendium in zwei Heften — das dritte wird vorbereitet — den kleinen Klavierstudenten über den schweren Anfang lückenlos bis zur Mittelstufe, so daß ihm durch rein musikalisches Spiel auch die nötige Technik Vergnügen bereitet.

Sachliche Vorbemerkungen, ebenso wie die Art der Aufgaben auch in tadelloser französischer und englischer Übersetzung, vermitteln ein klares Bild des durch den Lehrplan bedingten Stoffes; genauer, natürlicher Fingersatz und Phrasierung, Pedalgebrauch und Ausführung der Verzierungen erfüllen jeden berechtigten Wunsch. Der Herausgeber befolgte den bewährten Grundsatz Trotzendorfs: „Regeln wenig und kurz, Beispiele klar und deutlich, Übung lange und oft!"

Eine Fortsetzung in gleichem Sinne bildet die Neubearbeitung des Bach- und Händel-Compendiums, sowie der Kleinen Werke großer Meister: Bach, Haydn, Mozart und Beethoven durch Schultze-Biesantz. Der hier gebotene Stoff eignet sich besser als jeder andere zu einer Grundlage, auf der sich nach den verschiedensten Richtungen nutzbringend weiter bauen läßt; denn alles entwickelt sich stufenmäßig, natürlich, erfüllt in der musterhaften Kürze der kleinen Stücke den Schüler von vornherein mit dem Bewußtsein, daß die Tonsprache ein wohlgeordnetes, wundervolles Ganzes ist, die zweifellos Abkehr von der mechanischen Musik bewirkt; denn „ein großes Muster weckt Nacheiferung und gibt dem Urteil höhere Gesetze", veredelt die Anschauungen und läutert den Geschmack zum Vorteil des Geistes- und Gemütslebens unseres Volkes. Ernst Stier.

### *Musikalien.*

HEINRICH KAMINSKI: Triptychon. Drei Gesänge für Alt (oder Bariton) und Orgel. Universal-Edition, Wien-Leipzig.

Yasma 43 aus den Gathas des Zarathustra (nach der Übertragung von Paul Eberhardt).

Ittivuttakam 27 aus dem buddhistischen Pali-Kanon (nach der Übertragung von Karl Seidenstücker).

Das Wessobrunner Gebet (nach der Übertragung von Hans Reinhart).

Diese Gesänge zeigen das gewohnte Kaminskische Notenbild: häufig wechselnde Takt-Arten mit vielen Tempoangaben als nicht zu übersehende Hinweise für den Interpreten, den ausgezeichnet deklamierten Texten eine sinnvolle Ausdeutung angedeihen zu lassen; eine Akkordik, aufgelöst in Liniengespinste, sodaß man den wohltuenden Eindruck freischwingender, von aller Erdenschwere befreiter Melodik erhält. Die metrische Einteilung der Stücke ist nicht musikalisch bedingt; die formale Gliederung richtet sich nach den Höhepunkten und den Einschnitten des Textes, die durch beziehungsreiche, meist aus gebrochenen Dreiklängen entwickelte kadenzierende Wendungen hervorgehoben sind. So entsteht der Eindruck weitgesponnener, wortgezeugter Improvisationen, den hymnischen Texten entsprechend voll musikalischen Schwunges und begeisternd für einen hochgemuten Sänger mit Geist und reichen stimmlichen Mitteln. Die Qualität der Übertragungen der Texte kann ich nicht nachprüfen. Als eine arge Verfehlung erscheint mir aber das Unterfangen, dem bei seiner Kürze so monumentalen Texte des Wessobrunner Gebets noch ein paar verweichlichende Verse hinzuzudichten; eine schlimme Sache, die dem sogen. modernen Menschen immer mißglücken muß. Friedrich Högner.

SPERONTES: Singende Muse an der Pleiße (Sammlung „Organum", Verlag Kistner & Siegel, Leipzig).

Die geschichtlich genügend bekannte köstliche Sammlung von Studentenliedern, von „Arien", „Menuetts", „Bourrés" und „Murkys", die insbesondere schon Kretzschmar als „Kleine Denkmäler des Liedes" bezeichnete, neu herausgegeben und für den praktischen Gebrauch eingerichtet zu haben, ist ein unbestrittenes Verdienst Prof. Max Seifferts. In zwei Heften präsentieren sich 29 ausgewählte Lieder, die sorgfältig mit Vortragszeichen, Metronombezeichnungen usw. versehen sind. Einzelne Lieder sind in bequeme Stimmlagen transponiert, die Ausführung des Generalbasses ist abweichend von dem „Denkmäler"-Band lebendiger unter Berücksichtigung stilistischer Genauigkeit gestaltet, Man trifft unter den Gesängen auch das bekannteste Stück der Sammlung „Ich bin nun, wie ich bin" an, das mit dem Text „Ihr Schönen höret an" in ursprünglicher Fassung ebenfalls Verbreitung verdient hätte. Die Autorschaft J. S. Bachs wäre wohl besser mit einem Fragezeichen zu versehen gewesen, so zwingende Gründe auch für seine Urheberschaft sprechen. Die beigegebene Violoncello-Stimme gestattet eine lohnende Verwendung der Sammlung zu hausmusikalischen Zwecken. Man wird dem Bearbeiter Dank wissen, daß er diese „Singende Muse" in geschmack-

voller Zusammenstellung zu neuem Leben erweckt hat. Erwünscht wäre ein Inhaltsverzeichnis.

Dr. Fritz Stege.

EULENBURGS KLEINE PARTITUR-AUSGABE. (Verlag Ernst Eulenburg, Leipzig.)

Der rührige Verlag Eulenburg legt abermals eine Reihe seiner vorzüglich bewährten Taschenpartituren vor und berücksichtigt in seinen letzten Erscheinungen wiederum klassische und moderne Musik. Arnold Scherings zuverlässige Bachausgabe wird mit den Kantaten „Sie werden aus Saba alle kommen" und „Wachet auf, ruft uns die Stimme" (Nr. 65 und 140) fortgesetzt. Willhelm Altmann hat zum ersten Male Haydns Es-dur-Sinfonie Nr. 55 in Partiturenform herausgegeben, desgleichen die C-dur-Sinfonie Nr. 48. Alfred Einstein besorgte die Neuausgabe des D-dur-Konzertes von Vivaldi für Flöte mit Streichorchester op. 10 Nr. 3 mit dem Beinamen „Der Distelfink", ein allerliebstes Stückchen mit lohnenden Aufgaben für den Flötisten. Daß Dvořáks op. 66, das große „Scherzo capriccioso" wieder einmal in Erinnerung gebracht wird, verdient Dank. Die interessante Verarbeitung prägnanter Themen im Anschluß an den im Horn solistisch eingeführten Leitgedanken des Werkes kennzeichnet das Scherzo als echten Dvořák. Auch die Ouvertüre von Lalos „Roi d'Ys", die in Frankreich längst heimisch geworden ist, aber bei uns noch recht unbekannt ist, sollte im Hinblick auf die von Maurice Cauchie revidierte, einwandfreie Fassung mit aufschlußreichem Kommentar auf dem deutschen Konzertpodium Berücksichtigung finden. Mit zwei Werken ist die Musik der jüngeren Gegenwart vertreten: Trapps bereits bekannte Sinfonie Nr. 4, und die ebenfalls wiederholt aufgeführte „Kleine Lustspielsuite" von Herm. Wunsch, kleine geschickt konzipierte Nippsächelchen mit den Satztiteln „Heldische Fabel", „Rührszene", „Intrigenspiel" und „Finale" (Happy End). Boieldieus Kaffeehaus-Ouvertüre vom „Kalifen von Bagdad" beschließt die vorliegende Partiturenreihe.

Dr. Fritz Stege.

OTTO SIEGL: Festliche Ouvertüre für Orchester. — Festlicher Hymnus für Männerchor mit Blasorchester. — Kleine Unterhaltungsmusik für Streichorchester und Klavier. — „Eines Menschen Lied" für gemischten Chor, Soli, Orchester (Klavierauszug). Verlag P. J. Tonger, Köln a. Rh.

Der Name des Komponisten, in weitesten Kreisen wohlgeschätzt, ragt durch die vorliegenden Neuerscheinungen weit hinaus über den Durchschnitt seiner Zeitgenossen. Eine festumrissene, charaktervolle Persönlichkeit, die sich in „Eines Menschen Lied" zu einem Höhepunkt subjektiver Formung und Ursprünglichkeit der musikalischen Eingebung aufgeschwungen hat, tritt uns in diesen Werken entgegen. Allen seinen Schöpfungen ist die Einfachheit der thematischen Gedanken gemeinsam, die bezwingende und echt empfundene melodische Linie, die in überaus sauberer und durchsichtiger Verarbeitung den Reiz eigenwilliger, aparter, niemals gekünstelt erscheinender Harmonisierung erhält. Zu der Frage der Modernität ohne Mißachtung der natürlichen musikalischen Entwicklung liefert Siegl einen Beitrag, an dem die Musikforschung nicht achtlos vorübergehen kann. Was gibt es in der heutigen Musikliteratur für minderwertige, teils seichte, teils aufgedonnert moderne „Festmusik" — was für ein Mißbrauch wird mit diesem Begriff getrieben! Wenn Siegl eine „Festliche Ouvertüre", einen „Festlichen Hymnus" schreibt, so liegt ihm jede äußerliche Tendenz fern. Die Struktur der Ouvertüre ist denkbar einfach, das thematische Material des dreiteiligen Werkes nach dem historischen Vorbild der französischen Ouvertüre, beherrscht von einem schlichten Horn-Motiv, bietet im Verlauf der Durchführung Gelegenheit zu Fugierung und fantasievoller Verarbeitung, bis eine glänzende Steigerung in „festlichem C-dur" die Krönung bringt. Eine gleiche Anlage zeigt der „Festliche Hymnus" nach einem Text von Hermann Claudius, nicht übermäßig schwer in der Ausführung und eine willkommene Gabe für Männerchorvereinigungen, die der landläufigen Chorliteratur aus dem Wege gehen wollen. Die „Kleine Unterhaltungsmusik" für Streichorchester und Klavier weist folgende Satztitel auf: „Marsch", „Adagio (Entsagung)", „Reigentanz", „Canzonetta" und „Rondo-Finale". Unterhaltungsmusik im besten Sinne des Wortes, melodisch reich ausgestaltet, der musikalische Ausdruck knapp und konzentriert im Rahmen der recht kurz gefaßten Sätzchen, tief erfühlt das Adagio, geschmackvoll die kanonische Canzonetta. Der Komponist bestimmte das Werk für Liebhaber- und Schülerorchester und verwies im Vorwort auf seine Absicht, „modernistische Experimente und äußeren Effekt" zu vermeiden und sich „der in unserer Zeit sehr ausschweifenden, regellosen Polyphonie (für deren Auswüchse der Ausdruck „Linearität" nicht immer entschuldigend ist) ..." zu enthalten. Bravo! Es wird wirklich Zeit, daß dem skandalösen Mißbrauch mit den Begriffen „Schüler- und Liebhabermusik" ein echtes Qualitätsprodukt gegenübergestellt wird. Man ist begierig, das Werk einmal im Konzertsaal zu hören. Aber das reifste Ergebnis ungehemmter Schöpfungskraft ist zweifellos die groß angelegte Kantate „Eines Menschen Lied", die formal etwa Pfitzners Kantaten, dem Volksliedoratorium von Woyrsch oder den Chorliederzyklen Hugo Kauns an die Seite zu stellen ist. Neun nachgelassene Gedichte des frühverstorbenen

Ernst Goll vereinigt der Komponist zu einem Lebensbild, dessen echte Menschlichkeit von den ersten Takten des weihevollen „Königszuges" an ergreift. Selten sind Dichter und Komponist so tief vereinigt in das Leben hinabgestiegen, um sein Wesen durch einen warmblütigen, zu Herzen gehenden, echt romantischen musikalischen Ausdruck zu verklären. Die vielseitige Skala der Empfindungen vom „Jubel" und dem prachtvollen Orchesterstück der „Weinlesetänze" bis zur „Grabschrift" weiß in jeder Note, in jeder charakteristischen Wendung zu fesseln. Ein ganz ausgezeichnetes Werk, das des größten Erfolges sicher ist und dessen Aufführung unserer Zeit dringend nottut!

Dr. Fritz Stege.

HEINRICH LEMACHER: Op. 68 „Stunde" (C. F. Meyer). Erste Folge von a cappella-Gesängen für gem. Chor. Verlag von Kistner u. Siegel, Leipzig. — Op. 72I „Das geistliche Jahr". 4 Fasten- und Ostergesänge (A. v. Droste-Hülshoff). Für gem. Chor a cappella. Verlag von Schwann, Düsseldorf.

Lemachers sehr empfehlenswerte Chöre verraten eine selten originelle Stilistik, die mustergültig ist hinsichtlich der lapidaren Satzkunst als auch der feinsinnigen Spiegelung des dichterischen Vorwurfs im rein musikalischen Verlauf; letzteres geschieht im „Morgenlied" (op. 68,1) mittels Kurvenmalerei bei „Reigen" oder Imitation bei „geworfen". Dem beschwingten Dialog „Was treibst du Wind?" (op. 68) oder dem stimmungsreichen Canon „Der Lieblingsbaum" (op. 68) werden viele den Vorzug geben gegenüber der viel schwierigeren Doppelfuge „Wanderfüße", da rhythmisch zu viel „los" ist und daher das rasche Tempo mehr einer Klavierfuge eignet. Die kompakten Akkordsequenzen des „Am Palmsonntag" (op. 72I) sowie „Am Ostersonntag" werden kaum in befriedigender Reinheit intoniert werden können. Sehr schade, da die Impressionen in ihnen wie auch in den beiden wunderschönen andern Liedern von starker musikalischer Potenz zeugen. Dr. Egert.

J. VAN NUFFEL: „In convertendo Dominus, Psalm 125" op. 32 und „Te Deum" op. 41, ad 4—6 (bezw. 8) voces inaequales comitante organo; „Christus vincit" ad 4 voces aequales (Männerchor) comitante organo op. 20. Verlag von Schwann, Düsseldorf.

Den vorliegenden Kirchenmusiken fehlt der sakrale Charakter, das satztechnische Obligo und die innere rhythmische Beschwingtheit. Immerhin ist das „Christus vincit" eine ansprechende Leistung, welche das äußere Band der Rondoform (Refrain in A-H-Cis-A) zuammenhält; der 125. Psalm verliert sich nach einem hübschen Anfang nicht in eine Fuga recta, aber in eine wahre Flucht eines Motivs vor einem andren und gipfelt in einem opernhaften „Festico". Im „Te Deum" ist der Glanz und der Wille zur eindringlichen Gestaltung zu loben, auch die Deklamation ist gut, aber trotz des fortgesetzten Taktwechsels gebricht es dem starren, „Note gegen Note" gesetzten, reich mit Puccini-Quinten durchsetzten Stück an kontrastierenden Spannungen. Dr. Egert.

HERMANN WUNSCH: Chor der thebanischen Alten, HUGO HERRMANN: Chorpastorale, ALBERT MOESCHINGER: Das Posthorn. Verlag Hug & Co., Leipzig.

Hermann Wunsch versteht es, in seinem Chor dem Hölderlin-Text eine hymnisch-schwunghafte Vertonung zu geben. Dabei verzettelt er sich nicht in Einzelheiten der Untermalung, sondern das Ganze fließt wie in starkem Strom urkräftig vorüber. Entsprechend der Einheitlichkeit des Aufbaus legt Wunsch den Chorsatz auch im großen Stil an: einfach-klar und mit bester Ausnutzung der Mittel (Unisono-Behandlung). Die Harmonik ist neuzeitlich, basiert aber auf „Einfällen" (Terzsprünge), die verbunden mit dem konstanten Rhythmus jedes Mal spannkräftig wirken und die den Schluß zum sieghaften Höhepunkt gestalten. Ich anerkenne freudig das Werk, das zu glücklicher Stunde inspiriert und mit gesunder Kraft und bedachtsamer Ökonomie ausgestaltet wurde. Ein gewisses Hindernis scheint mir (für Männerchorkreise) der stark allegorisierende Text zu sein.

Dagegen ist bei Hugo Herrmann's Chorpastorale die äußere Faktur weit komplizierter, der Chorsatz schwerer (in Nr. 3 besonders). Eigenart und Eigenwilligkeit haben in dem Werk ihren Niederschlag gefunden. Man schätzt es als persönlichen Formversuch (Präludium, Musette, Notturno). Aber nicht immer will spekulativ angelegte Harmonik zu den schlichten melodischen Gedanken passen (Nr. 3). Nr. 1 ist ein groß-angelegtes Naturbild über ein recht beharrlich durchgeführtes Motiv, das von dorisch-Moll seine hervorstechende Eigenschaft bezieht. Nr. 2 verwandelt eine Mittagsstimmung in ein impressionistisches Klangbild. Eine stereotype Folge in großen Terzen ist das bewegende, Non-Akkorden das harmonische Element. Das Ganze in da Capo-Form gehalten. Der Mittelteil („Wie Herdenglöckchen") fällt etwas ab. Nr. 3 vertieft die lyrische Stimmung bedeutend. Leider fehlt nach außen der Kontrast zu Nr. 2 und der „wirksame" Abschluß. Auch hier die 3-teilige Anlage als Form. Eine kurze Instrumental-Episode als thematisches Bindeglied, diese erscheint zu reich harmonisiert. Der Chorsatz ist hier recht schwer und nicht immer glücklich. (So gleich der Beginn.)

Albert Moeſchinger's „Poſthorn" enthält ſeine Stärken in den lyriſchen Partien. Wenn ſich der Ausdruck dramatiſch hochſchraubt, erſcheint der Geiſt Wagners in bedrohlicher Nähe („Triſtan"). Das tonſetzeriſche Können muß man theoretiſch anerkennen, die ſtarke Chromatik, die im Kleinen ſehr kompliziert-veräſtelte Anlage iſt aber nur etwas für Feinſchmecker, und ſteht einer großen einheitlichen Wirkung im Wege.

Dr. Friedrich Welter.

MAX TRAPP: Klavier-Konzert op. 26. Volksausgabe Eulenburg Nr. 194, Leipzig 1931.

Es gehört gewiß zu den ſeltenen Vorzügen eines Autors, modern zu ſein, d. h. ſo zu ſchreiben, daß die charakteriſtiſchen Stilmerkmale der Hauptſtrömungen nicht ſpurlos an ihm vorübergegangen ſind und durch ihn neue, ſinnvolle Ausdeutung erfahren — wenn aus der Syntheſe dieſer Stilelemente eine neue Individualität hervorgeht. Bis auf den letzten Satz, bei dem glücklicherweiſe Liſzt mehr als Strawinsky Pate geſtanden hat, iſt dies Trapp in dem vorliegenden Werke faſt ausnahmslos gelungen, namentlich im erſten Satz, den wir daher als den beſten anſehen: In bewunderungswürdiger Weiſe geſtaltet der an Phantaſie wie an muſikantiſcher Gediegenheit gleich ſtark begabte Autor aus der präludierenden, themaaufſtellenden Einleitung heraus einen ſcharfgeſchnittenen Allegro-Satz, der in ſeiner Prägnanz und Planmäßigkeit feſſelt; er bedeutet vornehmlich den Dank an das 19. Jahrhundert. Der zweite Satz, voll inneren Lebens mittels fortwährenden Taktwechſels, geſtaltet ſich zu einem klanglich und rhythmiſch ſehr beredten Dialog zwiſchen Klavier und Orcheſter, in dem die Koloriſtik einigermaßen mit dem Mangel an Gefühlswärme und der manchmal äußerlichen Akkordmache ausſöhnt. Im ganzen ein außerordentliches Werk, deſſen Schöpfer Raum gibt zu der Hoffnung, daß er auf dem beſten Wege zur Einheitlichkeit im perſönlichen Stil iſt. Dr. Egert.

# Kreuz und Quer.

## Das Münchener Buch vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Ausſtellung der Bayeriſchen Staatsbibliothek im Sommer 1931.

Von Dr. Bertha Antonio Wallner, München.

Die große Anzahl der muſikaliſchen Werke legt eine Beſprechung auch an dieſer Stelle nahe. In der Abteilung Handſchriften und Holztafeldrucke laſſen die für das ehemalige Klariſſenkloſter am Anger 1494—96 von Nürnberger Franziskanern hergeſtellten Choralkodizes mit ihren farbenprächtigen Initialen, Handzeichnungen und Vollbildern die Kunſt der Buchmalerei der vorhergehenden Zeit nochmals erſtehen. Aber auch nach Erfindung des Notendruckes wurden in München Muſikhandſchriften mit kunſtvollen Malereien angefertigt. Da begegnet uns der Meſſenkodex von 1538—43, wo bei der Darſtellung eines Requiems, vermutlich für Suſanne, des Pfälzer Kurfürſten Ottheinrichs Gemahlin, außer Herzog Wilhelm IV. und ſeiner Gattin auch die Hofkapelle mit Ludwig Senfl an der Orgel dargeſtellt iſt. In den Miniaturen zu den Motetten Cyprian de Rores und den Bußpſalmen Orlando di Laſſos erſchließt die nie verſiegende Erfindungskraft Hans Mielichs eine Welt von Bildern vor unſerm Auge. Die Prachteinbände dieſer Monumentalwerke, ſowie ihrer Erläuterungsbände, ſind Erzeugniſſe des Münchener Kunſtgewerbes; nur die an Edelmaterial bisweilen noch reicheren Buchdeckel des Mittelalters übertreffen ſie. Die Kunſt Mielichs bleibt auch nicht ohne Einfluß auf die Ausſtattung der Münchener Druckwerke des 16. Jahrhunderts. In dem 1564 in München eingewanderten Adam Berg, vermutlich aus der Nürnberger Familie der von dem Berge (Montanus) hervorgegangen und in den Niederlanden ausgebildet, beſitzt die Stadt einen Buch- und Notendrucker, deſſen Erzeugniſſe neben den berühmten Antwerpener beſtehen können. Die auf Koſten Wilhelm V. hergeſtellten Chorbücher des „Patrocinium Musices", Werke Orlando di Laſſos enthaltend, ſind in ihrem mit reichem Handſchmucke verſehenen Titelblättern, dem Widmungsbildniſſe des Herzogs, den Initialen, ſchönen Notentypen und Lettern Meiſterwerke der Buchdruckerkunſt. Aber auch die kleineren Ausgaben Bergs, Werke von Laſſo, Ivo de Vento, Regnard, Reiner, Coſtanzo Feſta, Zacharia, Victorinus, uſf. zeichnen ſich durch ſauberen Druck und

gediegene Ausstattung aus. Die Darstellung eines Konzerts von Sängern und Instrumentisten, die wir wiederholt auf Bergs Titelblättern treffen, bildet eine hübsche Illustration zum Musikleben des 16. Jahrhunderts. In der Art Bergs arbeitet auch sein Schwiegersohn Nikolaus Heinrich (Henrici) weiter. Von den späteren Notendrucken interessiert uns vor allem ein kleines unscheinbares Blatt mit einer anläßlich eines Brandunglückes entstandenen Gelegenheitskomposition aus dem Jahre 1797. Es ist Alois Senefelders erstes lithographisches Werk. Eine völlige Umwälzung in der Technik des Notendruckes beginnt mit dieser Inkunabel.

## Zur Erneuerung des Volksliedes.

Von Dr. Karl Grunsky, Stuttgart.

Es ist ohne Weiteres einleuchtend, daß sich jede große Partei bemühen muß, die Werbekraft des gesungenen Liedes auszunützen. Nur bleibt die künstlerisch wertvolle Erfindung neuer Weisen von der Begabung Einzelner abhängig, ist also mehr ein Geschenk der Natur, als eine von der Mehrheit zu lösende Aufgabe; erst für die Verbreitung kommt Wille oder Empfänglichkeit der Volksgenossen in Betracht. Dr. Erich Fischer sammelt Lieder der Gegenwart, um durch die Käufer seiner Hefte bestimmen zu lassen, welches Erzeugnis volksmäßig wäre. Dieses Verfahren dürfte kaum zum Ziele führen. Ein anderer Gedanke hat sich der „Jugendbewegung" bemächtigt: zurück zu weit entlegenen Zeiten, bis ins 15. Jahrhundert, und Krieg der ganzen deutschen Entwicklung von 1750 an! Besonders das 19. Jahrhundert muß an die Vernichtungswut glauben: alle Lieder, die uns anmutig schienen, werden geschmäht und verworfen, ein toller Unsinn, das Erbe der nächstvergangenen Zeit zu zerstören, um ganz Fernes einzutauschen, das uns fremd geworden ist, das keinen lebendigen Wert mehr hat. Die Musikgeschichte mag es sichten, mit Aufwand aller Jugendsingerei kann das alt Gewordene die Gegenwart nicht durchdringen.

Zeitgemäß wird ein Lied nur sein, wenn es aus unserer Zeit heraus erfühlt und gestaltet ist. Und das trifft genau zu, wenn wir der Lieder gedenken, die uns Hans Gansser geschenkt hat. Aus dem Kampfgeist der deutschen Freiheitsbewegung geboren, atmen sie das Werden einer neuen Zeit und sind kraftvoll aus den Mitteln geformt, welche die Entwicklung des 19. Jahrhunderts vervollkommnete. Gleich das erste Lied, mit dem er hervortrat, erntete Anerkennung. Das Gedicht „Die deutschen Farben", von Ida Klockow, besingt die nach Ostland fahrenden Ritter. In schlagender Weise zeichnet die Melodie eine solche Stimmung, bei aller Kürze, eine gedrängte, melodische und harmonische Kraft. Das „Bismarck-Flammenlied" (von Gutberlet) nennt Professor Joseph Haas, München, eine wirkungssichere Sangesweise, die in ihrer hymnenartigen Einfachheit und kräftigen Linienführung sich dem weihevollen Gedankeninhalt des Gedichtes würdig anpasse. „Wohlauf, ihr Jungen" (von Julius Sturm) rühmte der inzwischen verstorbene Professor Dr. Willibald Nagel (Stuttgart) als eine Weise von elementarer Wucht und Kraft. „Möge sie helfen, den Sturm anzufachen, der doch wieder einmal über den heiligen Mutterboden fegen wird, das Faule, Träge und Verrottete abzutun. Diese Aufgabe kann das in Wahrheit zündende, leicht zu behaltende Lied erfüllen." Auch über die Vertonung von Dietrich Eckarts „Deutschland, erwache!" hat Nagel rühmende Worte geprägt; er spricht von einem Sturmlied, wie Deutschland kein anderes von gleicher Stärke der unmittelbaren Wirkung besitze. Das von Robert Prutz 1844 gedichtete Lied „Noch ist die Freiheit nicht verloren!" fand eine so glückliche, treffsichere Weise, daß ihr Schöpfer von Professor Dr. Heyck gebeten wurde, sie dem Kommersbuche zu überlassen; ebenso erscheint sie mit Klavierbegleitung in der Klavierausgabe des Kommersbuchs („Kommersabende" betitelt). Der meisterhafte Aufbau der Melodie wird von kraftvoller Harmonie getragen. Beim „Trommler" (von Kurd Schrader) kommt wiederum jener Kampfsinn, der die deutsche Freiheitsbewegung beseelt, zu seinem Recht und Ausdruck. „Der Tag der Freiheit" (von Hans Klemm) läßt besonders deutlich erkennen, wie der musikalische Wille nicht bloß die Gesanglinie, sondern ebenso die Baßführung belebt; das Ergebnis ist, daß die Melodie für sich besteht und von jeder Begleitung abtrennbar ist, sich ihr aber, wo nötig, ungezwungen verbindet. Sehr dankbar ist auch das von Professor

Haas geschätzte und hervorgehobene „Schwertlied" (von W. Elmenhorst), das sich dem Singenden sofort einprägt. Mehr für Einzelgesang gedacht sind einige Lieder nach Bogislav von Selchow („Ich bleibe, der ich bin", „Mein Schwur und mein Gebet") und nach Elsa Bruckmann („Es tagt"), letzteres aber zugleich dem einstimmigen Chor verfügbar. Ein rhythmisches Meisterstück ist das volksmäßige „Kampflied" („Und ist unser Banner vom Sturme zerfetzt") von Erich Limpach. Auch die Verse sind als besonders schön und gedankenvoll hervorzuheben. Die Weise „Über Gräber vorwärts" von Heinrich Anacker ist ebenso einfach wie fortreißend.

Zusammenfassend müssen wir zu diesen Liedern noch einiges bemerken: Die Melodie hat immer Zug und Schwung, und zwar schon vom rhythmischen Einfall her; dieser bestimmt zuweilen wesentlich die ganze Gestaltung (wie im „Kampflied" von Limpach). Der leidenschaftlichen Bewegung der Oberstimme entspricht ein harmonischer Satz von kernhaftem Ausdruck, von männlicher Herbheit, ebensoweit vom braven, degenmäßigen Liedertafelton entfernt, wie von moderner Mache, die das Mißtönende liebt, ohne es zielstrebig aufzulösen. Besonders kraftvoll sind immer die Schlüsse. Von seichten, allzu gefälligen oder sentimentalen Wendungen hält sich Ganser als Kraftnatur zurück. Was das Verhältnis zum Text betrifft, so erfaßt ihn die Musik mit zwingender Gewalt, so daß sofort der Eindruck enger Zusammengehörigkeit entsteht. Außerdem hat Ganser immer Gedichte gewählt, deren Strophen vermöge eines gewissen Gleichlaufs auch wirklich zu einer Melodie passen. Für die Bedürfnisse des einstimmigen Chorliedes ist also ausgezeichnet gesorgt. Auch der Süden des deutschen Vaterlandes hat dem deutschen Volksliede wertvollste Schätze zugeführt. Das nationale Deutschland möge dazu helfen, daß sich nun auch Gansers Weisen allgemein verbreiten. Immer ist die Entstehung eines Volksliedes an den Einzelnen gebunden, der aus volksmäßigem Empfinden schöpft: den Widerhall aber spendet der Umkreis des Volkes selber, und wir wollen zeigen, daß in der wiedergeborenen nationalen Gesinnung die besten, die eigentlichen Volkskräfte aufleben und wirksam sind.

## „Supra-diatonische Scala als organische Basis der Musik der Zukunft".

Von Anatol von Roessel, Paris.

Unter dieser Benennung hielt Joseph Jasser, früher Professor des Moskauer Konservatoriums, einen Vortrag in Paris im Kreise einiger Fachleute, die er mit seinem demnächst in New-York erscheinenden Buch bekannt machte. Kurz gefaßt, versucht Jasser eine neue Tonleiter zu konstruieren, die nach seiner Meinung bereits von allen modernen Komponisten intuitiv gefühlt wird und die sie vorläufig aus technischen Gründen, in ihren Werken nur ungefähr und ungleich verwenden oder anwenden. Im Gegensatz zu den vielen Theoretikern, die bis jetzt immer wieder versucht haben, eine neue und komplizierte Tonleiter mittels einer rein mechanischen Einteilung der Halbtöne in Viertel- und Achteltöne zu schaffen, baut Jasser seine „supra-diatonische Scala" auf organischer Grundlage auf: er leitet sie von den bereits früher existierenden Tonleitern ab und gibt dadurch, als Erster, seinem System eine streng historische Basis. Von der großen Menge der Tonleitern, die von verschiedenen Völkern gebraucht wurden, haben nur zwei Scalen, die diatonische und die pentatonische (fünfteilige), nach seiner Ansicht universelle Berechtigung, beachtet und benutzt zu werden, als historische Vorgänger der neuen Scala. Die fünftönige Tonleiter betrachtet Jasser als ein vollkommen in sich abgeschlossenes Klangsystem (und nicht als eine noch in Entwicklung befindliche Tonleiter!) und zeigt eine ganze Reihe von Eigenschaften, die sie mit der diatonischen Scala gemeinsam besitzt. Darum hält er die fünftönige für eine „diatonische Tonleiter niederen Ranges", nennt sie „infra-diatonische" Scala und bezeichnet sie als solche mit der Formel $5 + 2$ — laut ihrer regulären und Hilfsstufen (ebenso wie man eine diatonische Tonleiter mit: $7 + 5$ bezeichnen könnte). — Eine neue „supra-diatonische" Scala von den beiden erwähnten ableitend, findet Jasser logischerweise für diese die Formel $12 + 7$ und versucht zu beweisen, daß man nur auf diese Art die ganz neue Musik von Debussy, Scriabine bis zu den atonalen und

polytonalen Forschungen von Schönberg und seiner Schule erklären und theoretisch vereinigen könnte. — Zur gewissen praktischen Erläuterung seiner neuen Theorie zeigte Jasser am Klavier die streng nach fünftönigem System durchgeführte Harmonisierung einer javanischen Melodie, die Ambros seinerzeit „europäisiert" wiedergab und die dadurch den Landescharakter völlig eingebüßt hat — ein Beweis der selbständigen Existenzberechtigung der „infra-diatonischen Scala"! Zum Gegenbeweis war das bekannte zweite Thema der „Pathétique" von Tschaikowsky, fünftönig harmonisiert, nicht zu erkennen. Dann erzielte Jasser eine „ultramoderne" Klangwirkung, als er ein Motiv oben javanisch und dasselbe, umgekehrt, unten europäisch wiedergab. — Wenn auch manche Pariser Theoretiker mit den Ausführungen Jassers nicht restlos einverstanden waren, so verdiente sein Versuch, den Grund der neuzeitlichen Musikströmung zu erforschen, eine gewisse Beachtung. — Für Interessenten füge ich hinzu, daß ein umfangreicher Aufsatz über Jassers Arbeit in der Märznummer 1929 des New-Yorker Journals „Pro-Musica" erschienen ist. Ferner soll die dortige „Komponistenliga" im vorigen November einen anderen, dialektisch gehaltenen Bericht darüber veröffentlicht haben.

## Bekannte Zeitgenossen über Richard Wagner.

Die sehr hübsche, von A. Weidemann redigierte Zeitschrift „Skizzen" (Illustrierte Monatszeitschrift für Kunst, Musik, Tanz, Sport, Mode und Haus, Berlin) bringt in ihrem zu einer Bayreuthernummer gestalteten Augustheft u. a. eine Rundfrage: Wie steht die Gegenwart zu Richard Wagner? Es äußern sich W. Furtwängler (s. unser Augustheft, S. 687), Thomas Mann, Leo Blech, Friedrich Schorr, Otto Klemperer, Lauritz Melchior, J. Strawinsky und A. Schönberg. Wie bekannt, steht Strawinsky Wagner ganz gleichgültig gegenüber, woraus er nicht den geringsten Hehl macht; seine Stellung ist deshalb auch nur für ihn interessant. Auch Klemperer kann offenbar mit Wagner wenig anfangen; seine Worte sind ganz unpersönlich. Ganz anders Schönberg, der Worte findet, die wirklichen inneren Klang haben und deshalb vollständig mitgeteilt seien:

„Wenn man von einer Wagnerkrise spricht, müßte man stets im Auge behalten, daß wir uns in einer Krise der Aufnahmefähigkeit des Publikums befinden. Das Publikum ist in seinem Geschmack durch amerikanische Clownspäße und Happy End verdorben. Das Tempo der Zeit stellt an die Aufnahmefähigkeit des Publikums gleichfalls schwere Forderungen. Jeder Komponist hat Zeiten der Popularität und Unpopularität gehabt. In meiner Jugend galt zum Beispiel Mozart als naiv und kindisch. Ich habe weiter drei „Brahmswellen" erlebt. Nur Beethoven ist nie in der Publikumsbeurteilung gesunken. Für mich ist Wagner eine ewige Erscheinung, ganz unabhängig davon, wie sich Modeströmungen zu ihm stellen. Man kann nicht einmal die Ideenwelt Wagners als überholt und veraltet bezeichnen, denn jeder „gedachte" Gedanke kann nicht veralten — er gehört zum Aufbau der Welt. Das Publikum ist scheinbar durch schlechte Musik so verdorben, daß es für gute Musik keine Ohren mehr hat. Allerdings gehört Wagners Kunst nicht dem Alltag, und es ist dem schwer um seine Existenz kämpfenden modernen Menschen sicher nicht leicht, im Opernhause seiner Stadt eine ungekürzte Wagneraufführung mit voller Aufmerksamkeit zu genießen. Dafür aber hat ja Wagner Bayreuth ins Leben gerufen, denn er wollte seine Werke, wie er sagte, „dem Schlendrian" der Opernbühnen der Großstädte gar nicht preisgeben. Der hohe Ethos Wagners und der Ewigkeitswert seiner Werke stehen für mich fest."

Äußerst begeistert drückt sich L. Blech aus; für ihn ist Wagner eine „Welt für sich — anbetungswürdig wie jeder Niederschlag des Göttlichen im Menschen". Am weitesten holt aber Thomas Mann aus, der u. a. sagt: „Aber das — daß nämlich Bayreuth heute, mehr eine Angelegenheit des Auslandes als des deutschen Geistes und seiner Zukunft sei, — ändert nichts daran, daß Wagner als künstlerische Potenz genommen, etwas nahezu Beispielloses, wahrscheinlich das größte Talent aller Kunstgeschichte war. Wo ist zum zweitenmale eine solche Vereinigung von Größe und Raffinement, von Sinnigkeit und sublimer Verderbtheit, von Popularität und Teufelsartistik? Er bleibt das Paradigma welterobernden Künstlertums, und Europa erlag seinem Können, genau wie es der Staatskunst Bismarcks erlag. Sie wußten nicht viel voneinander, aber zusammen bilden sie den Höhepunkt einer romantischen Hegemonie des deutschen Geistes."

## Gruppen- oder Einzelunterricht?

Einer längeren Entschließung des „Reichsverbandes Deutscher Tonkünstler" gelegentlich seiner Pyrmonter Tagung entnehmen wir folgende wichtige Abschnitte:

Der Gesamtvorstand des Reichsverbandes Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer hat auf seiner Tagung in Bad-Pyrmont die Frage des Einzel-, des Gemeinschafts- und des Gruppenunterrichtes eingehend beraten und stellt fest, daß er jede Form des Klassen- und Massenunterrichts bei der Erziehung zum Instrumentalspiel aus künstlerischen und pädagogischen Gründen ablehnt.

Der Gesamtvorstand ist einstimmig der Meinung, daß für den Instrumental- und Sologesangunterricht der Einzelunterricht, der die individuelle Erziehung des Schülers gewährleistet, am zuverlässigsten und schnellsten zur musikalischen Leistung führt.

Neben dem Einzelunterricht kann die Zusammenfassung mehrerer Schüler zu sogenannten Gemeinschaftsstunden, in denen allgemeine musikalische Fragen erörtert werden und historische, formale und ästhetische Besprechungen stattfinden, eine wertvolle Ergänzung bilden.

Schon in früherer Zeit haben erfahrene Pädagogen mit Erfolg versucht, mehrere Schüler in einer Stunde gleichzeitig und gemeinsam zu unterrichten, nicht so, daß die 60 Minuten einer Unterrichtsstunde unter die Schüler nur aufgeteilt werden, sondern daß die kleine Gruppe für die ganze Dauer der Stunde am gleichen Unterrichtsstoff gemeinsam unterwiesen wird. Dieser besondere Gruppenunterricht wird am ehesten bei den Melodieinstrumenten erteilt werden können, doch ist er auch im Klavierunterricht bereits erprobt worden.

Der Gruppenunterricht wird im gleichen Zeitraum keinesfalls den gleichen Fortschritt erwarten lassen wie der Einzelunterricht. Ebenso kann man an ihn nicht die gleichen Ansprüche für die instrumentale Ausbildung stellen wie an den Einzelunterricht. Immerhin ist bei geeigneten und erfahrenen Lehrkräften eine gewisse Stufe der Spielfertigkeit zu erreichen. Auch erscheint der Gruppenunterricht als ein geeignetes Erziehungsmittel zur Vorbereitung auf den Instrumentalunterricht, zur Gehörbildung und zur Einführung in die Musiklehre.

In jüngster Zeit sind Bestrebungen im Gange, den Gruppenunterricht einzuführen, um dadurch eine Verbilligung des Musikunterrichts eintreten zu lassen. In der Zeit der Wirtschaftsnot sind diese Bestrebungen verständlich, und der Gesamtvorstand des RDTM ist sich darüber klar, daß auch die Musikerzieher den schweren wirtschaftlichen Verhältnissen Rechnung tragen müssen.

Dabei darf die methodische Form, die hier als Gruppenunterricht eindeutig klargelegt ist, nicht als Deckmantel benutzt werden, um die Zahl der Schüler im Einzelunterricht zu erhöhen. Der Gesamtvorstand hält nach wie vor an der Bestimmung der „Vereinigten musikpädagogischen Verbände" fest, daß nicht mehr als zwei Schüler in der Stunde Einzelunterricht erhalten dürfen.

Auch darf die Einrichtung des Gruppenunterrichts nicht zu einer Preisdrückung führen, durch welche die Existenz der Privatmusiklehrer bedroht würde. Aus diesem Grunde erkennt der Gesamtvorstand des RDTM die Beschlüsse der „Vereinigten Musikpädagogischen Verbände" vom 31. März 1931 an, die über den Gruppenunterricht folgendes festlegen:

1. Der Instrumentalgruppenunterricht wird als eine pädagogische Versuchsform genehmigt.
2. Beim Gruppenunterricht dürfen nicht mehr als drei Schüler zu einer Gruppe zusammengefaßt werden.

3. Jeder Schüler, der nur Gruppenunterricht erhält, muß wöchentlich zweimal am Gruppenunterricht teilnehmen.
4. Das Honorar, das drei Gruppenschüler für eine Stunde Gruppenunterricht zusammen zahlen, muß mindestens die gleiche Höhe haben wie das Honorar, das ein oder zwei Einzelschüler für eine Stunde Einzelunterricht entrichten.

Der Gesamtvorstand des RDTM ist sich bewußt, daß es nicht seine Aufgabe sein kann, eine generelle Entscheidung über Form und Methode des Unterrichts zu treffen. Da die Lage und die Verhältnisse des Musikunterrichts in den verschiedenen Gegenden Deutschlands verschieden sind, muß es den Ländern und den Ortsgruppen überlassen bleiben, zu den hier aufgezeichneten Fragen selbst Stellung zu nehmen.

Der Gesamtvorstand empfiehlt daher den Unterverbänden und Ortsgruppen, da, wo diese Fragen gestellt werden, sie zu verhandeln und für ihren besonderen Arbeitskreis vorläufig zu entscheiden. Der RDTM wird diese pädagogischen Fragen auf die Tagesordnung der nächstjährigen Vertreterversammlung setzen, damit auf Grund eingehender Beobachtungen und der bis dahin gesammelten Erfahrungen eine einheitliche Formulierung angestrebt werden kann.

Soweit die vorliegende Entschließung. Wenn auch eine endgültige Entscheidung über die Streitfrage noch hinausgeschoben wurde, so dürfen wir doch jedenfalls den — wohl von dem Druck der Opposition beeinflußten — vorsichtigen Wortlaut und einsichtsvollen Inhalt anerkennen und der Hoffnung Ausdruck geben, daßdie praktische Durchführung der Entschließung ihrer theoretischen Bedeutung entspricht. Dr. F. Stege.

## Musikalischer Kulturspiegel.

Von Fritz Stege, Berlin.

Wie wird die Saison? — Der „Wunderflügel" des Prof. Nernst. — Die Radioanlage der Berliner Städtischen Oper. — Eine Reform des Konzertlebens?

Im Konzertsaal rüstet man für die kommende Saison. Bruno Walter und Wilhelm Furtwängler, die Berliner Stardirigenten, geben die solistischen Mitwirkungen ihrer großen Veranstaltungen bekannt. Mehr als fünfzig neue Opern warten auf ihre Uraufführung. Aber die Not der Zeit wirft stärker denn je einen düsteren Schatten auf den herannahenden Musikwinter. Soll man überhaupt noch Konzerte veranstalten? Lohnt es sich denn eigentlich, im Zeitalter der mechanischen Musik noch künstlerisch tätig zu sein? Und wird sich noch ein Publikum finden lassen, das für künstlerische Genüsse empfänglich ist?

Freilich — man hat genügenden Anlaß zur Skepsis, wenn man sich hin und wieder einmal von den Fortschritten der mechanischen Musik überzeugt, die zu weiterer Eroberung des Musiklebens führen. Schon in diesem Herbst wird ein neues Klavierinstrument zu kaufen sein. Das ist ein Flügel, der sich äußerlich eigentlich gar nicht von den bisherigen Instrumenten unterscheidet. Man setzt sich an den Apparat, legt die Finger auf die Tasten und spielt. Aber — welch ein Wunder! — die erzeugten Töne dringen gar nicht aus dem Flügel hervor, sondern — aus einem Lautsprecher. Eine Handbewegung — und schon verwandelt sich der Klavierton in den Klang des Spinetts, des Harmoniums. Man wird des Spielens müde und legt die Hand in den Schoß. Da musiziert das seltsame Instrument selbständig weiter. Doch diesmal wird der Ton nicht im Flügel erzeugt, sondern aus weiter Ferne herbeigerufen: Er hat sich plötzlich in einen Radioempfangsapparat verwandelt und überträgt das Abendkonzert eines Senders auf den Lautsprecher. Und noch eine neue Metamorphose gestattet der Flügel. Man füttert ihn mit Schallplatten. Und schon betätigt sich das Wunderinstrument als Grammophon und läßt aus dem Lautsprecher Sinfonien und Opernarien in gewünschter Zahl erklingen.

Das Geheimnis des Wunderflügels lautet: Alles elektrisch! Elektrisch ist die Erzeugung des Klavier- und Harmoniumtones, elektrisch ist die Empfangsanlage und der Grammo-

phonapparat. Es war vorauszusehen, daß die Ätherwellenmusik Theremins und Jörg Magers, der auch eine elektrische Orgel konstruiert und den Auftrag erhalten hat, elektrische Gralsglocken für den Bayreuther „Parsifal" herzustellen, bald eine praktische Verwirklichung in Form eines brauchbaren Instrumentes erhalten würde. Die ersten Nachrichten von diesem wunderbaren Verwandlungsflügel wurden kaum ernst genommen, und da auch der Erfinder, der kein anderer ist als der bekannte Professor Nernst, seine Versuche bis zur Vollendung geheim hielt, so ist die neueste Schöpfung des mechanistischen Zeitalters der weitesten Öffentlichkeit verborgen geblieben. Ein Physiker, ein Elektrokonzern (die Firma Siemens) und eine Klavierfabrik (die Firma Bechstein) haben sich hier zu gemeinsamer Arbeit verbunden. Somit ist der Nernst-Flügel der prägnanteste kulturelle Ausdruck unserer Zeit. In ihm vereinigen sich die bedeutsamsten Erfindungen der Vergangenheit und Gegenwart, und das Zeitalter des Klavierspiels und des technischen Musizierens grüßen und berühren sich. Es ist gar nicht ausgeschlossen, daß diese Erfindung eine Revolution der Klavierfabrikation herbeiführen wird, zumal — und das ist heute sogar die Hauptsache — der Anschaffungspreis um die Hälfte hinter den Kosten eines Flügels zurückstehen soll.

Besonders wichtig erscheint uns der Umstand, daß sich hier die beiden grundlegenden Epochen der Kulturgeschichte, die selbsttätig-schöpferische und die mechanistische, nicht mehr als feindliche Antipoden gegenüberstehen, sondern durch gemeinsames Schaffen zu einem neuen Produkt Veranlassung gegeben haben. Und es liegt ganz im Sinne der allgemeinen Entwicklung, wenn wir der Vermutung Raum geben, daß sich in Zukunft die Erkenntnis weiter durchsetzen wird, daß genügend vorhandene Berührungspunkte zwischen beiden Zeitströmungen zu einem gegenseitigen Erfahrungsaustausch und zu intensiverer Zusammenarbeit führen werden. Die erwähnte Bestellung von elektrischen Gralsglocken für das Bayreuther Festspielhaus ist ein Beweis hierfür. Der Rundfunk, der krampfhaft um einen eigenen Stil seiner Hörspielaufführungen bemüht war, „entdeckt" als besonderen Reiz die Möglichkeit szenischer Aufführungen im Funkhaus mit echten Kostümen. Ein entsprechender, allerdings vorwiegend abgelehnter Versuch des Südwestdeutschen Rundfunks hat seine Vorläufer in Rußland. Der Komponist Serge Prokofieff, der musikalische Beirat des russischen Rundfunks, erzählt in „Der Funk" (Nr. 24), daß der heimatliche Rundfunk in letzter Zeit häufig Opern bestellt hat, und eine kleine, moderne Bühne gibt Gelegenheit, die Opern nicht nur zu übertragen, sondern auch einem Publikum im Kostüm vorzusetzen. Die Absicht, zu gleichen Zwecken die Berliner Kroll-Oper herzurichten, wurde nicht verwirklicht. Die Oper selbst steht im Begriff, vom Rundfunk zu lernen und technische Anregungen in den Dienst des Kunstwerkes zu stellen. In der Städtischen Oper zu Berlin ist eine neue Lautsprecher-Anlage angebracht, die ganz eigenartige Wirkungen verspricht, zum Beispiel bei den aus höchster Höhe herabtönenden, auf die Lautsprecher an der Decke des Zuschauerraumes übertragenen Parsifalchöre. „Im ‚Fliegenden Holländer' brauchte man früher starke Extrachöre", erklärte der Chordirektor der Städtischen Oper. „Heute singt ein Doppelquartett über vier Lautsprecher in den Theaterraum hinein. Im „Don Giovanni" ist es beispielsweise der Geisterchor, im „Freischütz" der zweite Wolfsschluchtchor, der allzu oft im vollen Orchesterklang untergeht. Wir lassen Geister- und Engelschöre durch die Lautsprecher von der Kuppel des Zuschauerraumes herabsingen und haben damit eine Lösung für das Problem des visionären und mystischen Klanges gefunden. Früher strich man oft eine realistisch lächerliche Stelle, die heute, durch den Lautsprecher gehört, geradezu verblüfft." Freilich — und das ist der Wermuthstropfen im Becher der Freude — geschieht auch diese Neuerung nicht ohne Verlust und Zurücksetzung von menschlichen Hilfskräften, die bei Einsparungen des Chores glatt auf die Straße gesetzt werden. . . . Aber begrüßenswert ist dieser Austausch von geistigen Gütern und Erfahrungen, der seinen Ausgangspunkt wohl in der ersten Verwendung eines Lautsprechers auf der Bühne, der „singenden Muschel" in der „Ägyptischen Helena" von Richard Strauß findet. Und es ist nicht ausgeschlossen, daß ein neuer künstlerischer Rundfunkstil auch befruchtend auf die weitere Entwicklung des Opernwesens einwirkt.

Und das Konzertleben? Es scheint, daß hier jeder Versuch einer Neuerung und Angleichung

an die veränderten Verhältnisse aussichtslos ist. Doch halt — da stießen wir kürzlich auf eine Zeitungsnotiz. Eine winzige Mitteilung über künstlerische Veranstaltungen gelegentlich eines Musikkongresses auf Burg Lauenstein mit dem Ziel, zur Reform des Konzertwesens beizutragen. Da nahm ein Berliner Pianist im Rahmen seines Konzertes nicht nur durch sein Spiel, sondern auch durch das gesprochene Wort Fühlung mit seinen Hörern auf. Er erstrebte ein gemeinsames Erarbeiten moderner Werke durch Ansprachen und Erklärungen, die er während des Spiels an sein Publikum richtete. Es gab schon mehrfach Künstler, die sich durch laute Bemerkungen während des Spiels in den Ruf der Originalität zu bringen wußten, so zum Beispiel Josef Weiß, auch der alte Pachmann ist in diesem Zusammenhang zu nennen. Aber dieser Reformversuch des Pianisten Fritz Thöne hat denn doch eine andere Bedeutung. Hier handelt es sich darum, das Konzertpublikum durch das gesprochene Wort zu einer festeren Gemeinschaft zusammenzuschließen, den Übergang vom schwärmerisch-genießerischen Versunkensein zum persönlichen Erarbeiten eines Werkes zu finden, und durch die subjektive Form der Anrede ein aktives Hören an Stelle allzu romantischer Passivität zu erzielen. Vielleicht darf man hier die ersten Berührungspunkte, den ersten Erfahrungsaustausch zwischen der Musizierform der Jugendbewegung und dem Konzertleben annehmen. Und umgekehrt verzichtet ja auch die dem Konzertbetrieb abgeneigte Jugendbewegung nicht auf Darstellungen rein konzertanten Charakters. Die weiteren Schritte auf diesem möglicherweise erfolgreichen Wege der Konzertneugestaltung wären die Überwindung des Konzertsaals, die Erreichung einer Unabhängigkeit von der Starre und leeren Kälte des Konzertraumes. Und mit dem phantastischen Zukunftsbild, daß der Künstler späterer Zeiten die Schranken des Podiums überwindet und zum Publikum hinabsteigt, um mitten unter seinen Hörern als Glied einer innerlich verbundenen Gemeinde allen Beteiligten zwanglos die Tore zum Tempel der Kunst zu erschließen, wollen wir unsere heutige kulturelle Betrachtung beenden.

## Randglossen zum Musikleben.

Von Dr. Fritz Stege.

Otto Klemperer abermals Direktor der Kroll-Oper? Ein interessantes Interview mit Generalmusikdirektor Otto Klemperer teilt die „La Plata-Zeitung" in Buenos Aires mit, wo Klemperer zur Zeit als musikalischer Leiter der deutschen Opernaufführungen tätig ist. In mannigfachen Einzelheiten bietet sich ein Einblick in seine künstlerische Einstellung und seine späteren Pläne. Paul Hindemith ist für Klemperer eine „der ganz großen Begabungen unter den deutschen Gegenwartskomponisten". Eine neue Oper, an der Hindemith augenblicklich zu einem Text von Gottfried Benn arbeitet, will Klemperer in Berlin uraufführen. Bezeichnend ist Klemperers Anschauung über den allerdings rechtzeitig in Berlin verhinderten Versuch, den „Barbier von Sevilla" in modernen Kostümen aufzuführen. „Ich erkenne die im Stil des Werkes gegebenen Grenzen durchaus an. So lehne ich die Inszenierungen des Darmstädter Opernregisseurs Rabenalt, die er in der Kroll-Oper zu Berlin (Barbier von Sevilla) und an anderer Stelle (Die Regimentstochter) vorführte, ab, weil sie diese mir unüberschreitbar erscheinenden Grenzen der Interpretationsmöglichkeit zugunsten lauter, theatralischer Wirkungen überschreiten. Man darf die Form und den Ausdruck eines Kunstwerkes nicht willkürlich ändern. . . . Treue gegen das Werk, Unterordnung unter den Willen des Komponisten, nicht schrankenlose Subjektivität ist die Aufgabe." Und weiterhin einige persönliche Bemerkungen: „Über die juristische Seite meines Prozesses, der gegen den preußischen Fiskus gerichtet ist, möchte ich jetzt, mitten in der intensivsten Probearbeit, nicht sprechen. Jedenfalls geht die Sache weiter. Wenn meine Klage abgewiesen ist (ist inzwischen geschehen. D. Schriftltg.), so bedeutet das weiter nichts, als daß erst die dritte Instanz, das heißt das Leipziger Reichsgericht, die endgültige Entscheidung fällen wird. Ich kann sagen, ich schied von Berlin mit dem Eindruck, daß die Kroll-Oper weiterbestehen wird, nicht als reines Staatsinstitut, sondern als G. m. b. H. unter meiner künstlerischen Leitung und unter Staatsaufsicht." Inzwischen hat sich ein

Teil der einflußreichsten Anhänger Klemperers zu einem Verein von Freunden der Kroll-Oper konstituiert. Und Klemperer wird zweifellos schwerwiegende Gründe haben, wenn er in aller Bestimmtheit derart sichere Angaben über die Zukunft der Kroll-Oper macht.

* * *

Der Chordirigent als parteipolitischer Funktionär. Ist die künstlerische Eignung allein ausschlaggebend für die Leitung eines Männerchors? Wer diese Frage mit einem verwunderten Ja beantwortet, darf vom Standpunkt der „Deutschen Arbeiterchordirigenten" als rückständig vertrottelt gelten. Seit einiger Zeit gibt dieser Chormeisterverband nämlich ein Vereinsblättchen heraus, „Der Weckruf" betitelt. Eine Fundgrube für parteipolitische Bindungen, einseitig sozialdemokratisch orientiert, mit herzlichen Glück- und Segenswünschen des Ministerialrates Leo Kestenberg ausgerüstet, der in der ersten Nummer Seite 11 den „Gedanken der Herausgabe einer solchen Zeitung" für „ausgezeichnet" hält. In der dritten Nummer findet sich ein nicht unterzeichneter Leitaufsatz „Der Arbeiterchor-Dirigent als Funktionär". Hier wird neben der künstlerischen Leistungsfähigkeit unverblümt gefordert, daß der Arbeiterchordirigent zum Chormeister-Funktionär herangebildet werde, weil das „zeitnotwendig" sei. Wir pflücken uns ein paar Blüten aus diesem lehrreichen Aufsatz: „Um so erfreulicher ist es, daß man jetzt bei den leitenden Stellen des Deutschen Arbeitersängerbundes die Bedeutung des Chorleiters auch als politischer Funktionär (das ist Chormeister-Stil. Die Schriftltg.) einzusehen beginnt. . . . Sein Zusammenarbeiten mit den Bildungsausschüssen von Gewerkschaft und Partei ist ein unbedingtes Erfordernis für ein gedeihliches Zusammengehen der kulturellen Bestrebungen innerhalb der sozialistischen Arbeiterbewegung. . . . Wir sind uns darüber klar, daß nach erfolgter Anerkennung die Stellung des Arbeiterchordirigenten in jeder Beziehung mindestens ebenso wie die Stellung des Partei- und Gewerkschaftsfunktionärs gestaltet und wichtig erachtet sein muß. . . ."

Es ist immer wieder das Gleiche: die Kunst im Dienste der Partei und der Parteipolitik, nunmehr aber mit der Verstärkung, daß auch die Dirigenten stärker herangezogen, d. h. an den Wagen der Partei gespannt werden sollen, sie, was bis dahin nicht ausdrücklich der Fall war — wenigstens nicht bei kleineren Arbeiterchören — abgestempelte Parteimitglieder zu werden haben. Der Zeitpunkt ist insofern günstig gewählt, als bei der Not der deutschen Musiker sich mancher junge Dirigent zu dem Schritt entschließen muß; erbärmlich ist's aber, diese Not auszunützen. Im ganzen sind Musiker, und gerade junge, denkbar unpolitisch, ihre Glaubensartikel liegen nicht auf parteipolitischem, vor allem nicht sozialistischem Gebiet. Leichten Gewissens geben sie auch ihre Parteizugehörigkeit wieder auf, winkt ihnen eine künstlerisch neutrale, bürgerliche Stellung. Das müßten auch die Parteileute wissen und wenigstens ihren Parteigedanken so hochhalten, um mit ihm nicht „spielen" zu lassen. Wie wär's aber, wenn auch nur Werke sozialistischer Komponisten zur Aufführung gebracht würden! Dann erst schiene die Sonne ganz rein, freilich über Arbeiter-Männerchöre, deren Mitglieder man zählen könnte.

* * *

Von der Dummheit des Publikums. Das Publikum will betrogen sein, und zu dieser alten Weisheit finden sich immer neue Tatsachen. Das Publikum läßt sich auf dem Gebiet des Tanzschlagers mit den albernsten und blödsinnigsten Texten abspeisen und will es nicht merken, wie sich Schlagerfabrikanten über die Dummheit des Publikums lustig machen. Eine interessante Bestätigung bringt ein Aufsatz von Erich Kaestner in der Dortmunder „Tremonia". Da schreibt der Verfasser wörtlich: „Wenn man mit einem Librettisten spricht und ihnen in nahezu erschütternden Worten die Idiotie ihrer Texte klarmacht und sie im Namen der Menschheit bittet, bessere, vernünftigere und lustigere Dinge zu schreiben, zucken sie mit den wattierten Achseln und sagen: „Die Leute wollen ja solchen Blödsinn hören. Sehen Sie mich an: Sieht so ein Mann aus, dem es dreckig geht? Nein, mein guter Mann! Ich verdiene an der Dummheit des Publikums viel Geld; also verdient es das Publikum nicht anders."

„Das Publikum will es so." Mit dieser bequemen., faulen Ausrede werden alle Sünden gegen Kultur und Moral entschuldigt. Daß ein solcher Standpunkt jede Möglichkeit zu einer kulturellen Weiterentwicklung verhindert, dürfte ohne weiteres klar sein.

Wie Schlager „gemacht" werden, oder: Der Rundfunk als Handlanger der Schlagerindustrie. Einen trefflichen Blick hinter die Kulissen der Schlagerindustrie gestattet ein Aufsatz von Herbert Connor, betitelt „Die Schlagerindustrie im Rundfunk" in Nr. 28 der „Weltbühne". In den Kreisen der Rundfunkhörer war es schon längst aufgefallen, daß an sogenannten Tanzabenden die unbekanntesten Eintagsfliegen zu Gehör gebracht wurden. Jetzt teilt die „Weltbühne" mit, daß „neunzig Prozent der Schlagermusik", die am Rundfunk gespielt wird, von Verlegern bezahlt und zusammengestellt ist. Da wird von „privaten Spekulationen" gesprochen, von der Erniedrigung einzelner Kapellen im Dienste der Verleger, von verwandtschaftlichen Beziehungen zwischen Verlagsfirmen und Rundfunkangestellten, von der am Rundfunk ausgeübten Diktatur einzelner Schlagerkomponisten zur Erzielung persönlicher Vorteile. Und dafür zahlt unser Volk seine oft mühsam abgesparten Rundfunkgebühren, daß sich der Rundfunk „zum ausgesprochenen Handlanger der Schlagerindustrie erniedrigt!"

Es ist dringend zu wünschen, daß die verantwortlichen Leiter der Rundfunkgesellschaften sich rechtfertigen. Auf Grund der Mitteilungen Connors bleibt jedem unbenommen, sich die Beziehungen zwischen ihnen und den Schlagerfirmen so eng als möglich zu denken, und zwar nach dem Grundsatz: Eine Hand wäscht die andere. Auch über das Maßlos-Zuviel an Schlager-Tanzmusik weiß nun die Öffentlichkeit Bescheid; die an den Sendern getriebene systematische Verblödung des Publikums durch stumpfsinnigste Pseudo-Schlagermusik erhält nun ihren höchst realen Hintergrund. Bis dahin verschanzten sich die Leiter hinter die Ausrede, das „Volk" verlange Schlagermusik. Mag dies auch bis zu einem gewissen Grade stimmen, so ist jedenfalls noch richtiger, daß auch zwischen Schlagermusik und Schlagermusik Unterschiede bestehen und die Leute unter solcher nicht Schlager verstehen, die es noch gar nicht sind. Und wo steht geschrieben, daß die Rundfunkgesellschaften den gemeinsten musikalischen Trieben überhaupt, vor allem aber in der maßlosen Art nachzugeben hätten, wie es geschieht Handelt es sich hier um seelische Brunnenvergiftung oder nicht? Der heutige Rundfunk ist aber der eigentliche Organisator, der eigentliche Verbreiter dieser seelenvergiftenden Industriemusik! Er läßt sich dafür, sei's privat oder gesellschaftlich, von der Industrie bezahlen, für ihn der eigentliche Ansporn dieser Industrie entgegenzukommen! Wollen die, an und für sich ja maßlos überzahlten, Leiter von Rundfunkgesellschaften nicht, daß man das Recht hat, in jedem von ihnen einen bezahlten Seelenvergifter des deutschen Volkes zu sehen, ob es nun im Einzelfall stimmt oder nicht, so mögen sie sich schleunigst vor der deutschen Öffentlichkeit rechtfertigen. Aber bald, denn die Achtung vor den Sendern und ihren Leitern sinkt ohnedies täglich und nähert sich bereits dem Nullpunkt.

## Buntes Allerlei.

Der auch in Deutschland bekannte italienische Tenor Lauri Volpi hat durch die Forderung von Stargagen nach amerikanischem Muster in seiner Heimat den energischen Widerspruch der Öffentlichkeit, namentlich des Ausschusses des italienischen Theaterverbandes gefunden. Bei der organisatorischen Disziplin des italienischen Musiklebens ist die Folge dieser Ansprüche, daß der Tenor boykottiert wird und an keiner großen italienischen Oper mehr auftreten darf. Unsoziale Handlungsweise wird in Italien nicht durch künstlerische Vorzüge entschuldigt. Ob der Fall Volpi für deutsche Künstler zur Warnung dient?

Der Kapellmeister Heinz Rodenbusch spielte in Berlin 72 Stunden hindurch auf vier Instrumenten (Klavier, Harmonium und Schlagzeug), und zwar — wie er ausdrücklich betont — nicht aus Rekordbestrebungen, sondern um die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit auf die Notlage des Musikerstandes zu lenken als musikalische Protestkundgebung gegen die mechanische Musik. Der edle Märtyrer verschaffte sich dadurch ein Engagement und will zu gleichen Zwekken das Dauerspiel mit anderen notleidenden Kollegen wiederholen. Ein reichlich radikales Vorgehen, dessen etwaiger Erfolg nicht die schweren gesundheitlichen Schädigungen ausgleicht.

Richard Wagners Arbeitsmanuskripte.

Die musikalischen Entwürfe Richard Wagners besitzen neben ihrer hauptsächlichen Bedeutung als Zeugnisse des künstlerischen Schaffensvorgangs durch zahlreiche Randbemerkungen auch dokumentarischen Wert für die äußere und innere Biographie des Meisters. Von diesem Material ist bisher nur einzelnes bekannt geworden; einen Gesamtüberblick gibt jetzt Dr. Otto Strobel in der Musik-Rundschau der „Münchener Neuesten Nachrichten". Die erste dieser Bemerkungen findet sich in dem Prosaentwurf zum „Fliegenden Holländer" aus dem Frühjahr 1840; es ist eine Strophe, die offenbar Mina Wagner gewidmet ist. Von den äußeren Sorgen zeugen Bemerkungen in der Orchesterskizze des „Fliegenden Holländers" und der Kompositionsskizze des 2. Aktes der „Walküre". Zahlreiche Eintragungen im 1. Akt dieser Skizze beziehen sich auf Mathilde Wesendonk; es sind nur durch die Anfangsbuchstaben der Worte angedeutet, aber leicht aufzulösende Ausrufe der Liebe und Sehnsucht, besonders bedeutungsvoll durch die Stellen, an denen sie stehen. Eintragungen, die Cosima gelten, finden sich in den Manuskripten aus der Triebschener Zeit; am Ende der Orchesterskizze des 2. Meistersingerakts steht eine längere Notiz, aus der hervorgeht, daß Wagner ursprünglich die Absicht hatte, seine große, nur bis 1864 reichende Autobiographie über diese Zeit hinaus fortzusetzen. Auch in „Siegfried", der „Götterdämmerung" und „Parsifal" bringen Bemerkungen und Datierungen die Beziehung zu Frau Cosima, andere das Glück über den Sohn Siegfried zum Ausdruck.

Donizetti und sein Klavier.

Mit leidenschaftlicher Liebe hingen unsere Vorväter an ihren Instrumenten. Und niemals wurde dem beliebtesten Hausinstrument aller Zeiten, dem Klavier, ein größeres Loblied gesungen als von Donizetti, dem bekannten italienischen Komponisten. Dieses kleine Dokument, das in Form einer Inschrift auf Donizettis Klavier angebracht war und einen Brief an seinen Schwager darstellte, verdient einen Ehrenplatz in der Musikgeschichte und sollte heutigen Tages ganz besondere Beachtung finden. Folgende Worte schrieb Donizetti an sein Klavier:

„Um keinen Preis darfst du dieses Klavier verkaufen, denn es schließt mein ganzes künstlerisches Leben, vom Jahre 1822 an, in sich. Ich habe seinen Klang in den Ohren. Ich lebte mit ihm die Jahre der Hoffnung, des Eheglücks, der Einsamkeit. Es hörte meine Freudenrufe, es sah meine Tränen, meine Enttäuschung, meine Ehren. Es teilte mit mir Schweiß und Mühe. In ihm lebt mein Genius, lebt jeder Abschnitt meiner Laufbahn. Deinen Vater, deinen Bruder, uns alle hat es gesehen, gekannt, wir alle haben es gequält, allen war es ein treuer Gefährte, und so möge es auch auf immer der Gefährte deiner Tochter sein als eine Mitgift trauriger und heiterer Gedanken."

## Ich werde aufgeheitert!

Sehr geehrte Schriftleitung!

Sie haben sich im stillen vielleicht schon gewundert, daß ich solange nichts habe von mir hören lassen! Aber ich war krank, ernstlich krank und wirklich keiner Zeile mehr fähig! Hören Sie selbst das Furchtbare:

Sagt da neulich, als ich nervös und verärgert, mit dickem Kopf und saurem Gesicht Lebensmut und Arbeitsfreude schier zu verlieren drohte, meine Frau zu mir: „Pipifax, du mußt einmal ausspannen! Dich ablenken und erholen! Laß Schreibtisch Schreibtisch sein, geh unter Menschen und heitere dich auf! Neue Eindrücke werden deine Schaffenskraft neu beleben, dich anregen und zerstreuen!" Gesagt — getan! Ich lasse Schreibtisch Schreibtisch sein, werfe mich erst in meinen Cut, dann in den Strudel der Großstadt und lenke die selig beflügelten Schritte zunächst zum Five-o'clock-Tea ins Café Arkadia, um mich „zu erholen"! Schon sitze ich vor einer „neu belebenden" Tasse Mokka, schmunzele stillvergnügt vor mich hin und lasse mir's wohl sein inmitten froher Menschen. Da — Himmel, was war das?! Staunend spitzte sich mein betäubtes Ohr, bestürzt bibberten Bein und Busen, Schweißtropfen plätscherten über beide Backen, der Saal schien sich um mich zu drehen, mir schwindelte! Denn, was ich da plötzlich

zu hören bekam, war kein Hindemith, Křenek oder Strawinsky, waren keine atonalen Kakophonien oder impreſſioniſtiſche Diſſonanzen, ſondern — denken Sie ſich meinen Schreck! — nur ein deutſcher Walzer! Taumelnd von einem freundlichen Herrn hinausgeleitet und mit einem kräftigen Kognak geſtärkt, landete ich zu Hauſe mehr tot als lebendig! Gutes Zureden meiner Frau brachte mich endlich wieder ſo weit, daß ich weder meinen Geiſt, noch meinen Plan, mich „aufzuheitern", jetzt ſchon aufgab.

Diesmal ging ich ins Eldorado-Kino. Und wieder harrte ich voll fröhlicher Zuverſicht der „neu belebenden" Dinge, die da kommen ſollten, und begann, mich „abzulenken", das gerade auf der weißen Wand erſcheinende Perſonenverzeichnis zu leſen. Da — Himmel, was war das? Steil und ſtachlig ſträubte ſich mein entſetztes Haar, kalter Schweiß perlte auf meiner gebleichten Stirn, bunte Flecken tanzten vor meinen ſtarr aufgeriſſenen Pupillen! Denn, was ich da las, hieß weder Pola, noch Dita, Elizza, Lee oder Lya, war keine amerikaniſche Tutti-Frutti oder chineſiſche Lari-Fari, ſondern — denken Sie ſich meine Holly-Wut! — nur eine Maria (!) Paudler, Renate Müller (!), Brigitte Helm und Lotte (!) Neumann! Ohnmächtig von einigen Logenſchließerinnen hinausgetragen, vom Kinobeſitzer in ein Auto verfrachtet, von unſerem Hauswart, meiner Frau und meinem Mädchen in die Wohnung geſchleppt, ſchlug ich nach ſeeliſchem und geiſtigem Zuſpruch, dies in Geſtalt mehrerer kräftiger Kognaks, endlich wieder die Augen auf!

Da meine Frau nicht locker ließ und meinen erregten Nerven jetzt erſt recht „Erholung" und „Zerſtreuung" wünſchte, fuhr ich dann, alle Widerſtandskomplexe mit Gewalt niederkämpfend und alle böſen Ahnungen kühl von mir ſchüttelnd, ins Alhambra-Theater. Vorſichtshalber ſtudiere ich das Programm, aber doch erſt draußen im Foyer. Da — Himmel, was war das?! Wankend griff ich ins Leere, haltlos ſackte ich in mich zuſammen, leblos fiel ich zu Boden! Denn, was man da gab, war keine franzöſiſche Ehebruchskomödie, kein ſentimentaler U. S. A.-Schmarren, kein engliſches, von Langeweile triefendes Geſellſchaftsſtück, kein ruſſiſches Revolutionsdrama, kein tſchechiſcher, polniſcher indiſcher, lappländiſcher, anamitiſcher Bühnenkitſch, ſondern — denken ſie ſich meinen Graus! — nur das Erſtlingswerk eines deutſchen Autors! Ein zufällig im Theater anweſender Doktor alarmierte ſofort die Sanitätskolonne und ließ mich nach 1½ſtündigen Wiederbelebungsverſuchen mit zwei Mann Bedeckung nach Hauſe fahren. Dort brachten mich Eisbeutel auf dem Kopf, warme Umſchläge auf dem Bauch und einige kognakgefüllte Biergläſer langſam wieder zur Beſinnung

Jetzt bekam's auch meine Frau mit der Angſt. Da aber ſelbſt mediziniſcher Rat „neu belebende", „anregende" Eindrücke als einziges Gegenmittel verordnete, ſchickte ſie mich, wenn auch ſchweren Herzens, noch einmal fort, diesmal ins Kabarett „Aladin", ein gewiß unverfängliches Lokal, zumal die beiden Lazarettgehilfen mich begleiten mußten. Und tatſächlich — alles ſchien gut zu gehen! Eine Negerkapelle dudelte die neueſten Jazzbandſchlager, amerikaniſche Girls, engliſche Steptänzer, ruſſiſche Balalaikaſpieler, indiſche Fakire, arabiſche Bauchtänzerinnen, abeſſiniſche Rülpsvirtuoſen und ähnliche Attraktionen verſprachen ein ungefährliches Programm, und als erſte Nummer begann gerade ein franzöſiſcher feigenblattentblätterter Revueſtar unter akrobatiſchen Gliederverrenkungen Pariſer Chanſons herunterzuplärren ... Da — Himmel, was war das?! Am Nebentiſch entdeckte ich plötzlich eine junge, hübſche und doch dezente Dame in einem einfachen, hochgeſchloſſenen, undurchſichtigen Kleid, zwei dicke, goldblonde Zöpfe um den Kopf, vor ſich eine Taſſe Tee, in Begleitung ihres eigenen, rechtmäßigen Ehegatten! Schon wollte ich, durch das Riechfläſchchen eines meiner Krankenwärter rechtzeitig vor neuer Ohnmacht bewahrt, unauffällig den Raum verlaſſen, um weiteren Anfällen zu entgehen — da, ich denke, mich rührt jetzt endgültig der Schlag, höre ich im Vorübergehen, wie die Dame, abwechſelnd rot und blaß werdend, ihrem Manne zuflüſtert: „Komm, Liebſter, wir wollen gehen! Bei ſoviel Unmoral und Ausgezogenheit muß ich mich als deutſche Frau ja vor Dir und mir ſchämen!" — —

Als ich am nächſten Tage dank der Hilfe unſeres Hausarztes, der aufopfernden Pflege einer Tag- und Nachtſchweſter, der unermüdlichen Obhut meiner Frau, nach heftigen Fieberdelirien mit klappernden Zähnen, wüſtem Hirn und einigen Hektolitern bitterer Medizin im Magen

wieder zu mir kam, lag ich noch immer bleich und kraftlos im Bett, für Tage unfähig zu denken, geschweige denn zu arbeiten. Heute, nach einer vollen Woche lebensgefährlicher Krisen, größter Schonung und strengster Diät, aber noch für mindestens ein Vierteljahr Aufregungen ähnlicher Art nicht mehr gewachsen, bin ich wenigstens so weit, Ihnen diesen kurzen Bericht zu schicken. Es war auch wirklich zuviel auf einmal!

Ihr von aller „Aufheiterung" und „Belebung" für immer geheilter, um stille Teilnahme bittender und Neugierige warnender Kurd Schrader.

# Musikberichte und kleinere Mitteilungen.

## BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

*Konzertwerke:*

Driesch: „Motette". (Bachverein Heidelberg am 2. Oktober in Mannheim.)

Dessau: Chorwerk 1931. (Kammerchor der Liedertafel Mannheim am 3. Oktober in Mannheim anläßlich der Tagung „Neue Chormusik 1931".)

Grabner: „Gregorianische Motette" und

P. Gross: „Ritual". (Cäcilienverein Weinheim am 4. Oktober in Mannheim anläßlich der Tagung „Neue Chormusik 1931".)

Otto Martin: Sinfonie e-moll (Bochum).

Prokofieff: Orchestersuite aus „Der verlorene Sohn" (Berlin, unter Bruno Walter).

Paul Kletzki: Klavierkonzert d-moll op. 22 (Leipzig, im Januar).

Ernst Křenek: Variationen, und Weinberger: „Passacaglia" (New York, unter Erich Kleiber).

Bodo Wolf: Lustige Ouvertüre mit Tripelfuge für Orchester op. 50 (Frankfurt a. M.).

Josef Haas: „Die heilige Elisabeth", ein Volksoratorium (Kassel, 11. November).

G. H. Wehle: „Gesang an das Leben", Kantate (Berlin) u. „Pfingsten", Orchestersuite (Bautzen).

Paul Hindemith: „Das Unaufhörliche", Oratorium (Berlin, 20. November).

*Bühnenwerke:*

Alfredo Casella: „Die Schlange: Frau", Oper (Rom).

Verdi: „Die Schlacht von Legnano" in Bearbeitung von Dr. Frz. Xaver Bayerl (Augsburg).

## MUSIKFESTE UND TAGUNGEN.

### MÜNCHENER MOZART- UND WAGNER-FESTSPIELE 1931.

Von Dr. Wilhelm Zentner, München.

Als zu Beginn des Jahres die Generalintendanz der Bayerischen Staatstheater mit einem sehr umfangreichen, von Mitte Juli bis Ende August sich erstreckenden Festspielprogramm bekannt machte, konnte wohl niemand ahnen, daß gerade in den Tagen des Festspielbeginns schweres Krisengewölke verdüsternd über unserem Vaterlande lagern werde. Der Anfang war denn auch, was den Besuch anlangte, nicht sonderlich ermutigend. Man muß daher der Leitung Dank wissen, daß sie sich von der allgemeinen Panikstimmung nicht anstecken, sondern alle vorgesehenen Veranstaltungen ohne Abstrich zur Durchführung gelangen ließ. Durfte dies aber auch anders sein bei einer Veranstaltungsreihe, an deren Spitze wie Ende wahrzeichengleich „Die Meistersinger von Nürnberg" stehen? Die Kunst gewinnt ihren innersten Sinn immer wieder durch die stets sich erneuernde lebendige Beziehung zum Leben. Hans Sachsens herzerhebende Worte von den unermeßlichen Werten der deutschen Kunst konnten nicht bedeutungstiefer und unmittelbarer zur Tat gemacht werden als durch ein unentwegtes Festhalten an der vorgenommenen Aufgabe, das jedem Ansturm sogenannter „höherer Gewalten" trotzte. Vor allem dem im Publikum zahlreich vertretenen Ausland gegenüber war es unerläßlich, gerade in Tagen nationaler Not das unverbrüchliche Treuverhältnis zwischen deutschem Wesen und deutscher Kunst zu betonen, um die Unzertrennlichkeit beider zu erweisen. Wenn wir auch ein armes Volk geworden sind, den Reichtum unseres künstlerischen und geistigen Schaffens wird uns niemand rauben können. Im Gegenteil, von ihm zehren auch glücksgesegnetere Nationen, um sich von dem schwer ringenden Deutschland königlich beschenken zu lassen.

Die Aufführungen im Prinzregententheater waren wiederum, abgesehen vom Finale der Strauß-Pfitzner-Woche, über die später berichtet werden soll, einer zyklischen Darstellung von Richard Wagners Meisterwerken gewidmet. Leider hatte man diesmal auf den „Fliegenden Holländer" verzichtet, was sehr zu beklagen ist, weil die ausgezeichnete szenische, solistische und

muſikaliſche Wiedergabe dieſer Schöpfung zu den Standardleiſtungen der Münchener Staatsoper zählt und in dieſer Geſtalt dem Verſtändnis dieſer im Auslande wenig bekannten dramatiſchen Ballade entſcheidende Breſchen des Verſtändniſſes geſchlagen hatte. Dafür war „Triſtan und Iſolde“, deſſen Fehlen im Feſtſpielprogramm des Vorjahres als Lücke empfunden werden mußte, wieder aufgenommen worden. „Der Ring des Nibelungen“ erſchien ebenſo wie „Lohengrin“ zweimal, „Parſifall“ dreimal, „Die Meiſterſinger von Nürnberg“ viermal. Bemerkenswert ſcheint mir vor allem das ſtarke Intereſſe, deſſen ſich „Lohengrin“ zu erfreuen hatte. Die von den Gegnern vielberufene, ja lächerlich gemachte „Romantik“ dieſes Werkes muß demnach unſerer Zeit doch noch oder vielleicht auch ſchon wieder etwas zu ſagen haben und an eine geheimſte, aber nicht völlig eingeſtandene Sehnſucht der Gegenwart rühren. — Die im allgemeinen bewahrte, an einigen beſonders glücklichen Abenden zu ſtolzen Eindrucksgipfeln aufſteigende Höhe und Stilreinheit der Münchener Wagneraufführungen wäre undenkbar ohne die befeuernde, dem Schaffen des Bayreuther Meiſters im Innerſten verhaftete Kraft von Hans Knappertsbuſch, der auch in dieſem Jahre die unermüdliche Triebkraft der Feſtſpiele war. Neben ihm erwarb ſich Egon Pollak durch eine klug aufgebaute, ſteigerungsmächtige Deutung des „Lohengrin“ Verdienſte.

Im Reſidenztheater regierte Mozart. An dem Orte, wo er vor 150 Jahren ſeine Uraufführung erlebt hatte, erklang „Idomeneo“ in der bereits gewürdigten Münchener Faſſung von Dr. E. L. Stahl und E. Wolf-Ferrari. Manche ſahen die Einreihung der Oper in das Feſtſpielprogramm als Experiment an und prophezeiten eine kühle Aufnahme durch das internationale Auditorium. Dieſe Annahme entſprach nicht den Tatſachen. Im Gegenteil, die Anteilnahme des durch keinerlei äſthetiſche Vorurteile (in negativem oder poſitivem Sinne) getrübten Publikums war ſehr lebhaft und herzlich, ein ſchöner Beweis für die Lebenskraft und Fülle der „Idomeneo“-Muſik, von der nun zu hoffen ſteht, ſie werde ſich ebenſo dauernd behaupten wie „Cosi fan tutte“, deſſen Wiedergabe unter Richard Strauß wieder zu den erleſenſten Genüſſen der Feſtſpiele gehörte. Knappertsbuſch leitete außer dem ihm perſönlich beſonders zuſagenden „Idomeneo“ noch „Don Giovanni“ und „Zauberflöte“; letztere iſt allerdings, was ihr ſzeniſches Gewand anlangt, nicht mehr in allen Teilen feſtſpielreif. Egon Pollak dirigierte „Figaros Hochzeit“ mit einer Verve, die hauptſächlich den Untertitel „der tolle Tag“ rechtfertigen zu wollen ſtrebte. Der eigentliche Mozartdirigent der Münchener Feſtſpiele ſcheint indeß in Paul Schmitz heranzuwachſen, der das denkbar natürlichſte Verhältnis zu dem Salzburger Meiſter beſitzt und keiner Notbrücken intellektueller und ſchöngeiſtiger Art bedarf, um zu ihm zu gelangen.

Um dem heutzutage vielfach vernachläſſigten Enſemblegedanken zu ſeinem Rechte zu verhelfen und zugleich auf den ſtolzen Stand des Münchener Stimmbeſitzes hinzuweiſen, waren in den einzelnen Aufführungen mit geringen Ausnahmen (Maria Olzewska, Eliſabeth Schumann, Kurt Taucher, Rudolf Laubenthal, Ludwig Weber und Guſtav Schützendorf) nur eigene Kräfte eingeſetzt worden. Um eine Hochdramatiſche von der Kultur Gertrude Kappels, um den zauberhaften Sopran Eliſabeth Feuges, die warme Beſeeltheit von Felicie Hüni-Mihascek, den wundervollen Alt und die plaſtiſche Ausdruckskraft Luiſe Willers, die lyriſche Schönheit der Tenorſtimmen von Fritz Krauß und Julius Patzak, den unübertroffenen Wagnerbariton Wilhelm Rode, mit dem nur Hanns Hermann Niſſen in ſtimmlicher Ebenbürtigkeit wetteifern kann, um einen Don Giovanni, Figaro und Papageno vom Schlage Heinrich Rehkempers, das zu höchſter Vollkommenheit gediehene Künſtlertum Paul Benders, die außerordentliche Charakteriſierungskunſt Berthold Sternecks und Carl Seydels wird uns jede Bühne beneiden. Dieſe Namen haben ihren hohen Kurswert im geſamten künſtleriſchen Deutſchland. Daneben kam aber auch aus den Reihen des Nachwuchſes manch verheißungsvolle Kraft zum Zuge, ſo daß man um die Zukunft der Münchener Feſtſpiele nicht zu bangen braucht. Ich nenne nur die Namen von Sabine Offermann, deren Kundry, Ortrud und Sieglinde hinreißend gelangen, Hedda Helſing (Königin der Nacht, Deſpina, Waldvogel) mit ihrem kryſtallklaren, auf urmuſikaliſcher Grundlage aufbauenden Koloratur-Sopran, die beiden jugendlichen Heldentenöre Julius Pölzer (Siegmund, Parſifal, Loge) und Kurt Rodek (Stolzing) und den ſchwelgeriſch ſchönen Bariton von Georg Hann (Amfortas, Kothner, Gunther, Maſetto).

Mag nun auch das geſchäftliche Ergebnis der Münchener Opernfeſtſpiele heuer etwas magerer ausfallen als im Vorjahre, wo erfreulicher Überſchuß die Mühen lohnte, das künſtleriſche war frei von jedem Rückſchlag, und der, der vielleicht kleine Unfälle und Beſetzungsungeſchicke, wie ſie in jedem großen Bühnenbetriebe einmal unvermeidlich ſind, als Gegenbeweiſe ins Treffen führen wollte, könnte doch den überwältigenden Geſamteindruck nicht leugnen, den man aus der ſechswöchigen Veranſtaltungsreihe mit nach Hauſe nehmen durfte!

4*

### III. NÜRNBERGER SÄNGERWOCHE.

Zu unserem Bericht über die Veranstaltungen der 3. Nürnberger Sängerwoche in Heft 8 dieser Zeitschrift bedarf es noch eines kleinen Nachtrages. Er betrifft das Werk von Hans Stieber, der mit drei lustigen Tafelliedern für Liedertafeln mit kleinem Orchester oder Klavier, betitelt „Tandaradei" einen hübschen Beitrag lieferte. Die gefällig und mit viel Humor geschriebenen Sätzchen erfreuten sich dank ihrer durchaus originellen Bearbeitung und sicheren Gestaltungskraft einer recht beifälligen Aufnahme. Dr. F. J.

## KONZERT UND OPER.

BRAUNSCHWEIG. Es gelang dem Intendanten des Landestheaters Dr. Thur Himmighoffen, das Ziel für das zweite Jahr seiner hiesigen Wirksamkeit fest im Auge und allen Mitarbeitern durch das eigene Beispiel Mut einflößend, die restlose Lösung der gestellten Aufgaben. Den Spielplan gestaltete er, der alten Wahrheit eingedenk: „Variatio delectat" so, daß er alle berechtigten Ansprüche befriedigte und jeder Geschmack seine Rechnung fand. Nach alten, verborgenen Schätzen schürfte er tiefer, aus praktischen Gründen gönnte er der heiteren Muse um so lieber breiteren Raum, als ihm für diese Gattung hervorragende Kräfte zur Verfügung standen. In der zweiten Hälfte der Spielzeit bot er noch zwei Uraufführungen. Gelegentlich des 100jährigen Gedenktages der ersten Aufführung von Goethes „Faust" vermittelte das Schauspiel alle möglichen dramatischen Bearbeitungen der Sage, dabei regte der Intendant die Frage an, ob es nicht möglich sei, auch die erste „Faust"-Oper unseres Landsmanns L. Spohr, die C. M. v. Weber 1816 in Prag erfolgreich aus der Taufe hob, und die hauptsächlich infolge des mangelhaften Textes, der an Goethe vorbei auf die Urform des Stoffes zurückging, von Gounod den Todesstoß erhielt, wieder lebensfähig zu machen. Der bekannte Praktiker auf diesem Gebiete Wilhelm Kleefeld arbeitete zumeist mit dem Rotstift, konnte dadurch natürlich den Titelhelden nicht wie im Drama neue Jugendkraft verleihen und ihn der heutigen veränderten Geschmacksrichtung anpassen. Dem von den Führern GMD. Klaus Nettstraeter und Oberspielleiter Max Haas erzielten, durch lokalpatriotische Gründe begünstigten lauten Erfolge war nur kurze Lebensdauer beschieden.

Das umgekehrte Verfahren schlug Willy Meckbach ein, der nach Kenntnisnahme der Belebungsversuche von Mozarts „Idomeneo" durch R. Strauß und A. Rother mit dem Wirt („Minna von Barnhelm") sagte: „Aller guten Dinge sind drei" und die Oper durch eine Rahmenhandlung in der Weise ergänzte, daß er jedem Akte eine längere Inhaltsangabe in Prosa vorausschickt, also auf das Melodram in der ursprünglichen Form zurückging, die Rede und Musik nicht gleichzeitig, sondern abwechselnd bot. Damit fordert er alle Einwände heraus, die von Plutarch („Über die Musik", Kap. 28) bis auf die Gegenwart gegen den von Archilogos um 700 v. Chr. eingeführten melodramatischen Stil gemacht wurden. Weiter berichtet der auch heute in mancher Beziehung noch maßgebende Aristoteles, daß diese Kunst von den Griechen allgemein als tragisch empfunden, im Lustspiel daher nie verwendet wurde. Nun hat aber Mozart, der durch sein Werk die Münchener Karnevalsfreuden erhöhen sollte, dem ernsten Stoff manch heitere Seite abgewonnen, und Meckbach verlieh demselben ausgesprochen heiteren Einschlag, ähnlich dem der ersten Fassung („Der Bürger als Edelmann") von „Ariadne auf Naxos", die R. Strauß später als völlig verfehlt, wieder beseitigte. Der stete Wechsel von Ernst und Scherz, Rede und Musik, sowie der Bühnenbilder verhindert noch mehr als in der Spieloper jede einheitliche Stimmung, organischen Aufbau und logische Folge; deshalb wird die „Unabwendbare", die Parze Atropos, dem armen Helden wahrscheinlich den neu angeknüpften dünnen Lebensfaden bald wieder durchschneiden. In einer Konzertaufführung treten die Mängel vielleicht weniger hervor. Die in jeder Beziehung hervorragende Wiedergabe, von Klaus Nettstraeter und Max Haas betreut, von Hans Fitzners Bühnenbildern gehoben und auch in den Nebenrollen von ersten Kräften besetzt, trug allen Schaffenden mit dem Bearbeiter rauschenden Beifall ein.

Die Frühjahrsfestspiele umfaßten einen Wagner-, Mozart- und Lortzing-Zyklus, dem sich bis zum Schluß am 30. Juni noch eine Reihe von Verdi- und Puccini-Abenden anschloß und der Sonne gleich, die vor ihrem Untergange die Landschaft noch einmal goldig überstrahlt, den Inhalt der Spielzeit in hellstem Lichte zeigt, das Publikum mit dankbarer Freude über den ungetrübten Genuß und zuversichtlicher Hoffnung auf das am 15. Aug. mit „Lohengrin" beginnende neue Theaterjahr erfüllte. Infolge der verschärften Sparmaßnahmen scheiden aus: Kapellmeister Semler und Ballettmeisterin Heidy Rathke, für die Erika Köster-Kiel eintritt, der lyrische Tenor Saletzki und die erste Altistin Melitta Amerling, die Gusta

Hammer von der Krolloper zu Berlin ersetzt. Wilh. Furtwängler feierte an der Spitze des Berliner Philharmonischen Orchesters besonders mit „Eulenspiegels lustigen Streichen“ von R. Strauß an dem Ort der Wirksamkeit des Schelmen und mit Beethovens Schicksalssymphonie stürmische Triumphe. In den letzten Abonnementskonzerten bot Klaus Nettstraeter immer neue, überraschende Steigerungen, im 5. mit G. Kulenkampff (Violinkonzert von Glasunow), im 6. mit unserer jugendlich dramatischen Sängerin Marlene Müller, in der vierten Symphonie von Gustav Mahler; im 7. führte sich die rühmlichst bekannte Pianistin Meta Hagedorn-Chevalley mit zwei Konzerten, dem von Beethoven (B-dur) und von Rimsky-Korsakow glänzend hier ein. Die Auffassung der grundverschiedenen Werke, die ziemliche Sorgfalt, Energie des Willens und Hingabe an die Kunst, rufen Liszts Urteil über Clara Schumann ins Gedächtnis: „Wenn auch viele mehr Lärm machen, nur wenige geben so viel Musik“. Ein Bruckner-Abend (9. Symphonie und „Te deum“), an dem sich Solisten der Oper und Klaus Nettstraeters „Philharmonischer Chor“ hervorragend beteiligten, schloß die stolze Reihe und trug allen Beteiligten wohlverdiente Ehrungen ein. Die Landestheaterkapelle bot in allen Konzerten mit gehaltvollen älteren und neueren Instrumentalwerken einwandfreie, herrliche Leistungen. Ernst Stier.

CHEMNITZ. (Oper.) Auch in der zweiten Hälfte der Spielzeit blieb Intendant Hartmann seinem Programm treu, die abgespielten Repertoireopern durch moderne Neuinszenierungn, die möglichst aus dem Geiste der Musik heraus geschaffen sein sollen, wieder schmackhaft zu machen. So sah man einen mehr neusachlichen als romantischen „Troubadour“, eine „Aida“ in packenden monumentalen Bildern, zum Mozartgedenktag die „Zauberflöte“ als barocke Märchenoper, den „Wildschütz“ und die „Verkaufte Braut“ in liebenswürdigstem Biedermeierstil. Mit einer szenisch ganz und gar unromantischen, geradezu asketisch kalten „Götterdämmerung“ wurde die Neueinrichtung des „Ringes“ abgeschlossen, gegen die wir schon im vorigen Bericht starke Bedenken äußern mußten. Dieser „Ring“ fand darum auch in den Maifestspielen wenig Gegenliebe, obwohl bedeutende Gäste (Soot, Großmann, Bender, Elmendorff) mitwirkten.

Eine große Neuheit — etwa vom Format der „Frau ohne Schatten“, mit der sein Vorgänger sich verabschiedete — ist der Intendant uns schuldig geblieben. Zwar belustigte er uns mit Offenbachs grotesker „Robinsonade“ und Benatzkis „Drei Musketiere“, — einem Kassenstück, das man nur als notwendiges Übel entschuldigen konnte. Wenn man noch Puccinis veristischen Einakter „Der Mantel“ und Milhauds keck-witziges Ballett „Salat“ nennt, sind alle Erstaufführungen aufgezählt — gewiß ein mageres Ergebnis. An diesem mag wohl auch das Versagen eines Teiles der neugeworbenen Opernkräfte die Schuld tragen; sie entsprachen weder an gesanglichem und darstellerischem Können noch an Beherrschung eines Repertoires den Ansprüchen, die zu stellen wir gewohnt waren, und verließen schon nach einjährigem Wirken unsere Bühne — leider zusammen mit einer Reihe altbewährter Kräfte, die jahrelang die zuverlässigen Säulen eines zugkräftigen Repertoires gewesen waren.

Mit seiner Lieblingsoper „Figaros Hochzeit“ verabschiedete sich auch GMD. Oscar Malata. Eine echt österreichische Musikantennatur von mehr als durchschnittlicher Begabung, ein geborener Dirigent, der voll Ruhe vor seiner Partitur stand und daher seinen Musikern und Sängern stets das Gefühl der Sicherheit einflößte, ein Freund knappster Dirigiergebärdung, bei dem jeder Einsatz saß, hat Malata 22 Jahre im hiesigen Musikleben an verantwortlichster Stelle gestanden, ohne eine eigentliche Führerpersönlichkeit zu sein. Nach anfänglichen Erfolgen schien er seine Fähigkeiten nicht zur vollen Reife zu entwickeln, und so entglitt ihm erst das Konzert-, dann das Opernpublikum. Kompetenzstreitigkeiten veranlaßten ihn zu dem Entschluß, vorzeitig in den Ruhestand zu treten. An seine Stelle tritt Martin Egelkraut, ein von grunddeutschem Empfinden befähigter Musiker, der unter Malata zu einem Dirigenten von umfangreicher Repertoirekenntnis und gediegenem fachtechnischen Können herangewachsen ist. Daneben haben wir in den jungen Kapellmeistern Kitzinger und Tarrasch verheißungsvollen Nachwuchs.

(Konzert.) Die Symphoniekonzerte der städtischen Kapelle wurden weiterhin von Gastdirigenten geleitet. Zwei davon dirigierte der Geraer Hofkapellmeister Heinrich Laber, der sowohl mit der aus tiefem Erleben geschöpften Wiedergabe von Beethovens 7. und Brahms' 2. Symphonie als auch mit der bei Atterbergs C-dur-Symphonie und ganz besonders bei Pfitzners „Dunklem Reich“ bewiesener Einfühlsamkeit seine Berufung bekundete, die Orchesterkultur zu heben und die Musikfreunde mitzureißen. Er war jedenfalls bei den Musikern, den Konzertbesuchern und der gesamten Kritik der „Favorit“. Das hinderte aber die maßgebenden Stadtväter nicht, sich für den Düsseldorfer GMD. Hans Weisbach zu entscheiden, der mit einem Beethoven-Bruckner-Abend sehr gut abgeschnitten hatte. Er hat freilich nur vier Opern, Hauskonzerte zu leiten, und dürfte damit kaum

Gelegenheit haben, mit der Kapelle so zu verwachsen, wie wir es von einem Dirigenten sämtlicher Konzerte erwartet hätten. Von hiesigen Dirigenten leitete Emil Driesen ein Karnevalskonzert und Willy Steffen einen klassischen Abend, der uns die wertvolle Bekanntschaft der Altistin Charlotte Anday vermittelte. Einen glanzvollen Abschluß des Konzertwinters bedeutete der Straußabend unter Dr. Szendrei, der unsere städtische Kapelle und sein Rundfunk-Orchester vereinigte, um die Alpensymphonie und das Heldenleben aufzuführen; zwischendrein spielte Claudio Arrau die Burleske.

Ein gern gehörter Gast ist uns stets die Dresdner Philharmonie, deren Konzerte sich in jeder Hinsicht durch hohe Qualität auszeichnen. GMD Scheinpflug vermittelte u. a. Strauß' „Till Eulenspiegel", Tschaikowskys e-moll-Symphonie, Strawinskys „Feuervogel", d'Alberts Cellokonzert (Solist: Josef Weißgerber) und Wladigeroffs 2. Klavierkonzert (sehr interessante Uraufführung mit dem Komponisten am Flügel) in hervorragender Wiedergabe. GMD. Schuricht schloß die Reihe mit Bruckners 9. Symphonie und dem Tedeum (gesungen vom Volkschor) eindrucksvoll ab.

Im Gegensatz zu den Orchesterkonzerten sah es auf dem Gebiet der Kammermusik und der Chormusik dürftig aus. Die städtische Kammermusikvereinigung wagte nur ein Konzert, das als besondere Delikatesse Haydns Divertimento für Viola d'amore (Konzertmeister Falkenberg) und als Neuheit Fritz von Boses wohlklingendes Klavierquintett brachte. Der Lehrergesangverein sang Pfitzners „Dunkles Reich" und gab unter Erwin Seebohm 2 volkstümliche Chorliederabende. In der Johanniskirche pflegte Kantor John alte Meister (Schütz, Bach), in der Pauli-Kirche Kantor Geilsdorf neuere Komponisten, in St. Jakobi Prof. Mayerhoff die Motettenkunst Bruckners und Georg Schumanns. Mit einer hochwertigen Aufführung der Johannispassion schied dieser bedeutende Kirchenmusiker aus dem Amt, nachdem er über 40 Jahre das Musikleben unserer Stadt in der vielseitigsten Weise befruchtet und gefördert hatte. Einen weiteren Verlust erlitt unser Musikleben durch den Tod des Kirchenmusikdirektors Georg Stolz, der sich in den Lukas-Kirchenkonzerten besonders für Bach, Draeseke und Reger eingesetzt hatte. E. P.

DUISBURG. Es ist Tradition der Duisburger Oper, den Schluß der Saison nicht in sommerlichen, harm- und bedeutungslosen Spielopern und Operetten versanden zu lassen, sondern der Spielzeit einen festlichen Ausklang zu geben. — So erlebte in diesem Jahre Mussorgskis „Boris Godunow" eine erfolgreiche Erstaufführung. Die Spielleitung hatte Intendant Dr. Saladin Schmitt, dessen großzügige Regiekunst sich besonders in den Massenszenen der mit Entfaltung großer und stilvoller Pracht herausgebrachten Oper auslebte. Wilhelm Trieloff (der mit dem Ende der Spielzeit aus dem Ensemble ausscheidet) zeigte in der Titelrolle bemerkenswertes gesangliches und darstellerisches Können. Eine vorherige Sonderaufführung des „Ring des Nibelungen" wurde der Forderung Wagners gerecht, dieses Werk nur im Zusammenhang und nicht in einzelnen Teilen aufzuführen. Die Duisburger Aufführung widerlegte die in letzter Zeit von Unberufenen aufgestellte und von nicht Urteilsfähigen nachgeschwatzte Behauptung: des Bayreuthers Werk, und vor allem der „Ring" sei nicht mehr zeitgemäß, sei veraltet und verstaubt. Es ist nur nötig, daß man hinter der eigentlichen, die symbolische Handlung — die den Fluch des Goldes dartut — gewahrt: Nie erscheint dann Wagners Werk zeitgemäßer als heute. Der musikalische Leiter, Paul Drach, leistete Hervorragendes!

Als Erstaufführung der letzten Zeit ist noch Arrigo Pedrollos „Schuld und Sühne" zu verzeichnen. Die Hauptrollen wurden von Hans Bohnhoff (Raskolnikow) und Lydia Maschek (Sonja) eindrücklich verkörpert. In musikalisch neuer Einstudierung kamen „Turandot" und „Der Rosenkavalier" heraus. Die musikalisch immerhin noch erträgliche „Lustige Witwe" (Lehár) brachte mehrfach ein ausverkauftes Haus.

Das zehnte Hauptkonzert brachte die „Partita über drei Kirchenlieder" von H. W. v. Waltershausen, Spohrs Quartett-Konzert op. 131 und die Sinfonie Nr. 2 von Beethoven. Im elften Hauptkonzert fand Brahms' Violinkonzert durch Georg Kulenkampff eine Wiedergabe, deren Vorzüge klangliche Hochkultur und geistige Vertiefung waren. Es folgten Regers Hiller-Variationen; Eugen Jochum eröffnete durch klare Ausdeutung der Kontrapunktik neue Einblicke in das barocke Gefüge des Werkes. Eine interessante Gegenüberstellung brachte das Programm des zwölften und letzten Hauptkonzertes; eine Bilanz gewissermaßen der musikalischen Entwicklung von fünf Jahrhunderten: Das D-dur-Konzert für Cembalo und Orchester von Ph. E. Bach und ein „Kleines Konzert nach Lautensätzen aus dem 16. Jahrhundert" von C. Orff einerseits, die „Natursinfonie" von S. v. Hausegger andererseits; Werke von kammermusikalischer Feinheit auf der einen, ein gewaltiger Bau weitgespannter klanglicher Expression auf der anderen Seite. (Den Cembalopart spielte Julia Menz (Köln) stilsicher und mit ausgeglichener Technik.) Paul Klein.

FREIBURG i. Br. In den Vordergrund des diesmaligen Berichts muß die gewaltige Leiſtung einer Aufführung der „Hohen Meſſe" von Bach durch den unter der direktorialen Führung von Altſtadtrat Koetting und der künſtleriſchen Leitung von Chordirektor Bier ſtehenden Chorverein gerückt werden. Läßt ſich der muſikaliſch-architektoniſche Aufbau des Werkes mit dem Gewölbebau unſeres Münſters vergleichen, ſo reichen die bekenneriſchen menſchlichen und glaubenshaften Wurzeln des Werkes vom Proteſtantismus des Thomaskantors zurück in Urzeiten der katholiſchen Kirchenmuſik, ruhen auf den Grundlagen der Meſſeſchöpfung, des gregorianiſchen Chorals. In Bach's Hoher Meſſe wurde der Urgeiſt des Chriſtentums zum herzbewegenden Ton. Bach fühlte ſich als Deutſcher und als Künſtler zum Wortführer des ſeinem Volke notwendigen Zuſammengehörigkeitsgefühls berufen und er hat mit ſeiner Meſſe einen erſchütternden Weckruf zum Frieden der gemeinſamen Anbetung des Chriſtengotts über die deutſche Welt geſchickt. Und ſo war der künſtleriſche Boden des katholiſchen Freiburg, das aber neben zwei Drittel katholiſcher Bevölkerung in ſechs evangeliſchen Pfarreien etwa ein Drittel Evangeliſche ſtellt, ein beſonders günſtiger Boden für die Aufführung, die die Mühe von etwa 100 Proben völlig lohnte. Die Männerſtimmen zeigten eine erfreuliche Fülle und Kraft mit deshalb, weil zum erſten Mal jugendliche und geübte Stimmen der Studentenverbindung Wettina und der Lehrerbildungsanſtalt mitwirkten. Neben den berufsmäßigen Soliſten Hilde Weſſelmann (Sopran), Barmen, Luiſe Richartz (Alt), Frankfurt a. M., Ludwig Matern (Tenor), Düſſeldorf, Herm. Achenbach (Baß), Tübingen erfreute unſer bewährtes Chormitglied, Frau Dr. Sehlbach durch warme und innige Hingabe und Durchführung ihrer Aufgabe.

Außer dem Chorverein widmeten ſich auch unſere großen Geſangvereine großen Chor- und Orcheſteraufgaben. Die im Oktoberheft 1930 S. 846 erwähnte Aufführung der „Glocke" von Schiller, in der Vertonung von H. Bruch durch die „Concordia" erfuhr eine Wiederholung und zwar am Tage der 60. Reichsgründungsfeier am 18. Januar 1931. Und damit wurde in eindringlichſter Weiſe die innere Verbundenheit der Schillerſchen Dichtung mit unſeren Tagen, mit unſerem ſtaatlichen Wohl und Wehe, z. B. mit der Forderung des von Bruch zu fordernder Größe herausgehobenen Chors „Heil'ge Ordnung, ſegensreiche", ihre Zeitgemäßheit in faſt überraſchender Weiſe hervorgehoben. Der andere große „Männergeſangverein" Freiburgs hat — ein Zeichen der Zeit und ihrer geſtärkten Muſizierfreudigkeit, — ſich aus ſeinen Mitgliedern ein eigenes Orcheſter geſchaffen, das mit einem ſinfoniſchen Programm (eine Haydn-Sinfonie, die Gluck'ſche Iphigenien-Ouvertüre, Begleitung eines Violin- und eines Klavierkonzerts) mit gutem Gelingen vor die Öffentlichkeit treten konnte. Beide Vereine halten grundſätzlich auf künſtleriſche Einheit ihrer Vortragsfolgen und verfügen über gut geleitete Vereinsblätter, die zu tieferem Verſtändnis der Aufführungen viel beitragen.

In den Sinfonie-Konzerten des Städtiſchen Orcheſters hält GMD. Balzer an der bisherigen Marſchroute feſt, dem Hörer einer großen Provinzialſtadt Gelegenheit zu geben, neben der Muſik der Vergangenheit im weiteſten Sinne des Wortes auch der Fülle der Erſcheinungen der Gegenwart näherzutreten. Das gebietet ja auch ſchon, um nur dieſen Geſichtspunkt herauszuheben, die Verpflichtung, das ihm unterſtellte Orcheſter und zwar nicht nur das große, ſondern auch das Kammer-Orcheſter, ſpieltechniſch auf der Höhe zu halten. In dies letztere Gebiet gehörte unter den ſehr zahlreichen Erſtaufführungen das Concerto grosso für Streichorcheſter und Klavier des ſchweizeriſchen Amerikaners Erneſt Bloch, das in ſehr wirkungsvoller Weiſe die Polyphonie des 16. Jahrhunderts auf moderne Verhältniſſe überträgt und den führenden Klavierſpieler, in dieſem Falle den Orcheſterleiter, mit dankbaren ſoliſtiſchen Aufgaben betraut. Zu den ſchwierigſten Aufgaben des großen Orcheſters und insbeſondere ſeiner Schlaginſtrumente gehört das pianiſtiſch vom Komponiſten Bela Bartok ſelbſt vertretene Klavierkonzert, deſſen geiſtiger Erfaſſung auch eine vorherige Einführung durch den einen Leiter unſeres neuen Muſik-Seminars Dr. Doflein zu Hilfe kommen ſollte. Der Erfolg des Abends war der Natur dieſes lediglich auf hartnäckig-eigenſinnigen, uralt bäuerlich-ungariſchen Rhythmus aufgebauten, gänzlich unmelodiſchen und lediglich konſtruktiv empfundenen, ſelbſtverſtändlich bravourös geſpielten Konzerts entſprechend ein ſtark beſtrittener. Einen unbeſtrittenen und wohlverdienten Erfolg dagegen hatte ein modernes Werk der Vollreife, die bei knappen Formen durch ſprudelnden Erfindungsreichtum ausgezeichnete Hary Janos-Suite für Orcheſter eines anderen Ungarn, Zoltan Kodály, die dem an Till Eulenſpiegel gemahnenden ungariſchen National-Liebling ein raſſiges Denkmal ſetzt. Ein anderer Abend brachte ſogar drei Erſtaufführungen. Neben die ſinfoniſchen Skizzen „Das Meer" von Claude Debuſſy bot GMD. Balzer ein geſchmackvolles und von neuen friſchen Ideen (namentlich dankbarſte Aufgaben für die Orcheſter-Soliſten und die einzelnen Inſtrumentengruppen) befruchtetes Konzert für Orcheſter op. 61 des Reger-

und Jos. Haas-Schülers und Kölner Hochschullehrers Hermann Unger. Einen glanzvollen Abschluß fand dann der Abend in den „Pini di Roma sinfonico" des Direktors des römischen Liceo di Sa. Cecilia Ottorino Respighi. Wie bei Debussy stand man unter dem einheitlichen Eindruck einer gekonnten und machtvoll gestalteten Programmusik, zu der übrigens auch das Instrument des eingefangenen schluchzenden Nachtigall-Gesanges herangezogen wird. Der Schlußsatz beschwört in einem grandiosen Marsch die stolzen Erinnerungen römischer siegreicher Legionen, die auf der Appischen Straße heranziehen. Eine Freiburger Erstaufführung, mit der eine alte örtliche Schuld eingelöst wurde, war die Wiedergabe der 2. Sinfonie (op. 100) F-dur unsres Musikseniors Prof. Heinr. Zöllner, des Sohnes des bekannten Leipziger Karl Zöllner (Leipzig 1800—1860). Das vor etwa 20 Jahren entstandene Werk zeichnet sich durch jugendliche Frische, erfreuliche Unabhängigkeit von den damals herrschenden Einflüssen Wagners, vollklingende Instrumentation und wirksame Verarbeitung der einprägsamen Themen aus. Letzte Gaben dieser sinfonischen „Spielzeit der Erstaufführungen" waren „Musikalische Stimmungsbilder: Der Isländfischer" komponiert unter dem Eindruck des gleichnamigen Romans von Pierre Loti. Der anwesende Schweizer Komponist Pierre Maurice konnte herzlichsten Dank für seine feinsinnige musikalische Wiedergabe von Meeresnatur und Menschenschicksal entgegennehmen; natürlich ist Debussy für ihn richtunggebend gewesen. Dieser Abend, der mit einer Mozart-Ehrung begonnen hatte — der prachtvolle Frankfurter Pianist Alfr. Hoehn schöpfte das edle Klavierkonzert Nr. 24 c-moll in allen seinen Tiefen aus — endete mit der rhythmisch packenden und aufreizenden Groteske — die Bezeichnung trifft den Nagel auf den Kopf — des „Bolero" des jetzt 65jährigen Maurice Ravel.

Dr. v. Graevenitz.

GIESSEN. Trotz der vielfachen wirtschaftlichen Schwierigkeiten, die sich überall dem Kunstleben hemmend entgegenstellen, konnte der hiesige Konzertverein das für den Winter vorgesehene Programm ohne Einschränkung durchführen und so das Musikleben ungemindert auf der Höhe der letzten Jahre erhalten. Das ausgezeichnete Darmstädter Landestheater-Orchester war für drei große Konzerte unter der Leitung von Universitätsmusikdirektor Dr. Stefan Temesvary, der jedem Stil das ihm Zukommende zu geben vermag, verpflichtet worden. Das erste band die Gegensätzlichkeit von Brahms (Haydn-Variationen) und Tschaikowsky (E-moll-Symphonie); dazwischen sang Eva Bruhn Mahler-Lieder mit Orchester; das zweite war Bruckner (4. Symphonie) und Richard Wagner (Siegfried-Idyll, Holländer-Ouverture) gewidmet; von dem dritten (Mozart-Gedächtnisfeier) seien besonders die Solisten der konzertanten Symphonie Otto Drumm (Violine) und Rud. Sprenger (Viola)-Darmstadt hervorgehoben. — Für den Hochstand der Solistenkonzerte mögen Namen wie Adolf Busch-Serkin (Sonaten-Abend), Eva Liebenberg, Günther Ramin (Bach-Abend auf der Orgel der Stadtkirche) und Luisa Gmeiner sprechen. Wendling- und Rosé-Quartett (letzteres nicht bei allen Werken mit gleicher musikalischer Sorgfalt) pflegten bewährte Kammermusikliteratur. — Dr. Temesvary brachte mit dem Akademischen Gesangverein Händels „Messias" zu einer überaus eindrucksvollen Aufführung (Solisten u. a. Ria Ginster, Ruth Kisch-Arndt). — Ein für weite Kreise berechnetes Volkskonzert zeigte, daß sich auch mit dem hiesigen Orchester-Verein (Dilettanten und ehemalige Militärmusiker), der übrigens auch zu keinem Teil zur „Messias"-Aufführung beigetragen hatte, recht Anerkennenswertes ermöglichen läßt, wenn ein so versierter Musiker wie Dr. Temesvary die Führung übernimmt (Brahms: Akad. Fest-Ouvertüre, Bizet: L'Arlésienne-Suite, Chopin: E-moll-Konzert u. a.). Dr. H. Hering.

HAMBURG. Jene dunkle Wolke, die zu Beginn des Musikwinters am hiesigen Konzerthimmel aufgetaucht war, ist glücklich vorübergezogen. Allen Ernstes sprach man von Auflösung des Philharmonischen Orchesters, um dem Hamburgischen Staat die hohen Zuschüsse zu ersparen. Da Hamburg zwei erstklassige Orchester besitzt und sich auch das Rundfunkorchester im Laufe der Jahre zu einem künstlerischen Faktor entwickelt hat, um gelegentlich mit herangezogen werden zu können, so — argumentierte man — mag immerhin eines überflüssig sein, um seine Aufgaben an das Stadtheater abtreten zu können. — Denn das Stadttheater mit ausschließlichem Opernspielplan, würde doch die Konzertaufgaben nur unter größten beiderseitigen Einschränkungen erfüllen können, was das Orchester im Laufe eines Jahres an Volks-, Volkstümlichen-, Schüler-Konzerten u. dgl. zu leisten hat, ist so viel, daß es die je 12 Philharmonischen und Symphonie-Konzerte mehr als aufwiegt. Da mußten denn erst die Berliner, denen Dr. Muck seine Mannen zu einem Konzert zuführte, uns sagen, was wir Hamburger an diesem Orchester und seinem genialen Dirigenten haben, auf daß wir mit Abbau-Plänen ein für allemal aufräumen möchten. Merkwürdigerweise sind hauptsächlich die allerdings teuren Philharmonischen Konzerte, abgesehen

von einer verstärkten Abwanderung in die öffentlichen Hauptproben, stark ins Hintertreffen geraten, während sogenannte „Ereignisse", wie man sie nicht alle Tage hat, — etwa Furtwängler mit den Berlinern, immer noch ein künstlerisch interessiertes Publikum auf die Beine zu bringen vermag. Ein solches Ereignis war insonderheit das Auftreten Yehudi Menuhins im Rahmen der „Philharmonischen". Er spielte das Violinkonzert von Beethoven, und er spielte es mit all den großen Vorzügen seiner Kunst, ohne dabei an Rätseln herumzudeuten oder in Tiefen hinabzusteigen, die zu erschließen heute auch wohl seine Sache noch nicht ist. — Eine neue, von der Konzertdirektion Böhme anstelle der Brecher-Konzerte eingerichtete kleine Konzertreihe scheint auch etwas frischen Wind in die Segel unseres Konzertschiffes zu bringen, abermals ein Beweis, daß das Bedürfnis nach erstklassiger Musik Gott sei Dank doch noch nicht ganz erloschen ist. — Das erste Konzert vereinigte das Brüderpaar Busch, das zweite sah den Düsseldorfer Musikgewaltigen Weisbach am Pult und Wladimir Horowitz mit dem Tschaikowsky-Konzert am Flügel, wobei Weisbach denn wohl einen der stärksten Eindrücke der ganzen bisherigen Musikzeit bedeutete.

Ganz auf unproblematische, in ihren Werten genügend abgestempelte Musik sind diesmal die Philharmonischen Konzerte abgestellt. Ein Beethovenabend mit Edwin Fischer als Solist, Bruckners „Sechste", Schuberts „Unvollendete", Strauß's „Domestica", das „Meistersinger"-Vorspiel und die ewig junge „Freischütz"-Ouvertüre, das alles wurde von Dr. M u c k in jener Vollendung übermittelt, die schlechtweg höchstes Erlebnis bedeutet, besonders nachhaltig in der kaum noch etwas zu wünschen übrig lassenden Aufführung von Mahlers „Lied von der Erde" mit José Riavez und Rosette Anday. Noch ist Albert Spalding zu erwähnen, der das alljährlich erscheinende Violinkonzert von Brahms spielte. Die einzige Neuheit blieb dem der Singakademie gehörenden Konzert vorbehalten; es war P f i t z n e r s neuestes Werk, „D a s d u n k l e R e i c h". Anderweitig genugsam besprochen, wäre darüber nur zu bemerken, daß auch dies in einzelnen Teilen so wunderschöne Werk nicht die kritische Einstellung zu durchbrechen vermochte, der hier jeder Pfitzner von vornherein begegnet. Merkwürdigerweise ist hier oben im Norden der Boden für diesen Meister wenig günstig; aber nebenbei kann man auch nicht sagen, daß die Solisten — Mia Peltenburg und Alfred Paulus, also dieselben wie bei der Uraufführung — dem Werk sonderlich gedient hätten. Prachtvoll waren die Chöre, wie denn Eugen P a p s t sein Bestes gab, dem neuen Pfitzner zu einem würdigen Erfolg zu verhelfen. Auch das letzte Konzert leitete Papst, doch diesmal nicht von Amts wegen; auch der Solist, Rachmaninoff, hatte abgesagt; um so angenehmer aber die Enttäuschung, als Wilhelm Kempff mit dem hier lange nicht mehr gehörten Schumannschen Klavierkonzert einsprang, das denn wieder all seine köstlichen Reize entfaltete und seinen romantischen Bann um die Hörer schlug. — Das Erfreuliche an Papst's eigenen, den Symphonie-Konzerten ist zunächst ihr jetzt sehr reger Zuspruch. Als Auftakt Mahlers zweite Symphonie mit Jenny Sonnenberg und Valerie Brohm-Voß; auch ein Bruckner wurde gewagt; im übrigen folgten Regers Mozart-Variationen, ein Brandenburgisches Konzert Bachs, das Tristan-Vorspiel, Beethovens Fünfte und Tschaikowskys bewährte „Pathetique", unter den Solisten Edi Kilenyi mit Beethovens Es-dur-Konzert. Neu war hier Waldemar v. Baußnerns Orchestersuite „Dem Lande meiner Kindheit". Als Anschluß an die Nachromantik bildet sie immerhin eine hübsche Ausnahme in dem gewohnten Leerlauf der modernen Musikexperimente, auch wenn sie sich inhaltlich nicht immer auf der Höhe bewegt und zum Teil mehr durch den melodischen Fluß und die technischen Mittel fesselt. Verlorne Liebesmüh wurde von einem jungen hiesigen Geiger, Bernhard Hamann, mit recht erfreulichem Können für das neue Violinkonzert von Trapp aufgewandt; es fehlt jeder Aufschwung in lichtere Höhen, um dieser erdenschweren Musik auch nur einige innere Bewegung zu verleihen. Daneben wirkten dann Kreneks 3 kecke, fast freche lustige Märsche für Blasorchester in ihrem unbekümmerten, auf einfachste Mittel gestellten Drauflosmusizieren so verblüffend lebendig, daß sie gar noch einen Sieg davontrugen.

B. Witt.

HAMBURG. Die großen Ereignisse pflegen insgemein nach Weihnachten einzutreten. Als da sind: Fritz K r e i s l e r s gewohntes alljährliches „einziges" — einzig ja auch an sich — Konzert; das prachtvolle Musizieren des überwiegend weiblichen Kölner Kammerorchesters unter A b e n d r o t h mit den ausgezeichneten Solistinnen Riele Queling und Julia Menz; und weiter das Erscheinen der Dirigentin Antonia B r i c o. Das Ewig-Weibliche triumphiert; jedenfalls war es das erstemal, daß ein weiblicher Führer an der Spitze unseres Philharmonischen Orchesters stand, und insofern wars immerhin ein Ereignis. Doch auch künstlerisch wird man die junge Amerikanerin, unbeschadet der unwiderleglichen Tatsache, daß absolute Meisterschaft der musikalischen Führung doch immer nur vom Manne erreicht wird, durchaus ernst zu nehmen haben, denn in der Wiedergabe von Brahms' dritter Symphonie und der Begleitung des Beethovenschen Esdur-Konzerts bot sie, nachdem ein Mozart allerdings noch reichlich trocken serviert worden war,

doch eine sehr respektable Leistung. Als solistischen Begleiter hatte sie sich den jungen Klaviermeister Wilhelm Kempff gewählt, der mit seinem ausgezeichneten Spiel schon unlängst hier so außerordentlich erfreulich aufgefallen war. In den engsten Kreis auserwählter Dirigenten aber führten uns dann die 2 letzten der 4 Zyklus-Konzerte: Klemperer absolvierte mit Schnabel ein Beethoven-Programm, Bruno Walter gestaltete Mozarts Es-dur- und Schuberts C-dur-Symphonie zu gewaltigen Erlebnissen. Und mit ihm kam Maria Müller, der jüngste Stern Bayreuths, und eroberte sich mit der Agathen-Arie die Herzen der Hamburger im Sturm. Das ist wieder eine von denen, die einen Strom von Glanz über unser Musikleben ausgießen werden, — eine von den ganz Seltenen und ganz Großen. Eine Leistung von unerhörter Vollendung; und das schlug ein; nie hat man die angeblich so kühlen Hamburger so hingerissen gesehen.

Einige recht interessante Musik bot die zweite Hälfte der Philharmonischen Konzerte. Reznice ks symphonische Tänze für großes Orchester (Tanzsymphonie) erwies sich in jeder Hinsicht als überaus fesselnd, desgleichen Alfredo Casellas „Scarlattiana", diese liebenswürdige und feinsinnige Verarbeitung Scarlattischer Themen. Am Klavier Casella selbst. Zuvor stand Gerhard v. Keußler am Pult, um sein neues Werk „Die Burg" aufzuführen, eine vaterländische Tondichtung, wie er sie nennt. Wieder ein echter Keußler von tiefer, musikalisch starker Eindruckskraft; aus schwerflüssigem gedanklichen Inhalt, aus volltönenden Versen, aus einem blühenden musikalischen Untergrund sieghaft aufragend die Wartburg als Wahrzeichen der Kraft und Verheißung im düstersten Zeiterleben. Die Solopartie lag in den bewährten Händen Emmy Neiendorffs. — Goldmarks Violin-Konzert einmal wieder der Vergessenheit zu entreißen setzte sich die Geigerin Cecilia Hansen mit ihrem sympathischen Können ein; und für Pfitzner warb Muck mit den drei schönen Palestrina-Vorspielen. Auch ein Bruckner fehlte wieder nicht im übrigen Reigen bewährter Musik, die mit je einem Beethoven, Brahms, Mozart, Haydn und Tschaikowsky vertreten war, großzügig beschlossen mit Händels „Saul" und Beethovens „Neunter". Und Beethovens Anziehungskraft erweist sich immer wieder als am nachdrücklichsten. Auch die Symphonie-Konzerte profitierten reichlich davon. Besonders erfreulich war dabei, hier endlich einmal wieder auch der großen Chorphantasie zu begegnen, die man selbst bei den derzeitigen Beethoven-Festen überall so gut wie ganz vergessen hatte; erfreulich auch das Erscheinen der Züricher Geigerin Geyer, die Beethovens Violinkonzert recht ausgezeichnet spielte. Brahms war mit der ersten Symphonie und dem B-dur-Klavierkonzert, das Walter Kauffmann spielte, vertreten, Schumann mit der ersten, Berlioz mit der Phantastischen Symphonie, — beides selten gewordene Gäste, die doch immer noch hinreißen. Vivaldis Concerto grosso d-moll wurde erstmalig gespielt, um aufs neue von der Meisterschaft des großen, heute immer lebendiger werdenden Italieners zu zeugen. Dann gab es eine ganze Reihe kleiner Neuheiten mehr oder weniger moderner Prägung: Hermann Wunsch' hübsche kleine Lustspielsuite, Zoltan Kodalys Marosszeker Tänze und „Sommerabend", und Arthur Honeggers Concertino für Klavier und Orchester, dem der wieder ausgegrabene geistreiche „Zauberlehrling" von Paul Dukas würdig und überzeugend lebendig gegenüberstand. Cesar Francks Symphonische Variationen und Wetzlers Visionen beschlossen den Kreis.

Ein paar neue Solisten-Erscheinungen machten auch hier bedeutenden Eindruck: die griechische Sängerin Alexandra Trianti und die Violinistin Anja Ignatius. Sonst sind u. a. Casals, Elly Ney, Lubka Kolessa, Prihoda zu nennen, der sich umsonst bemüht, verlorenen Boden zurückzugewinnen. Einen Klavierabend des aus Hamburg stammenden Leipziger Klaviermeisters Walter Niemann vor nur kleinem halb-öffentlichen Kreis muß man besonders erwähnen. Niemann, dieser Schöpfer feinster Stimmungsmusik am Klavier, spielte aus eigenen Werken u. a. ein „Bergidyll", die Sonate op. 88 und „Bali", Bilder aus dem fernen Osten, mit so bedeutendem Erfolg, daß auch das als ein Zeichen gesunden Musikempfindens, das sich nun einmal nicht wegradikalisieren läßt, bewertet werden muß. — Kammermusik war diesmal etwas spärlich vertreten, zumal das Bandler-Quartett, das mit Edwin Fischer musizierte, seine zwei letzten Abende wegen Krankheit absagen mußte. Das von Eugen Papst geleitete Kammerorchester feierte mit zwei Serenaden Mozarts 175. Geburtstag; sonst wäre u. a. das Busch-Quartett, das Budapester Trio und das Guarneri-Quartett zu nennen, das mit einem Beethoven-Abend aufwartete. Beethoven dominiert nun mal; vor allem wäre da auch noch Lamond mit einem 6 Abende umfassenden Beethoven-Monumental-Programm zu nennen. Und rasch die Konjunktur ausnutzend, setzte man an den Schluß der Spielzeit einen sämtliche Symphonien umfassenden Beethoven-Zyklus unter Eugen Papsts Leitung, der im Handumdrehen ausverkauft war. Das spricht mehr als alle Federn hervorzubringen vermögen, die sich über die Krise in der Musik stumpf schreiben. Das Musikbedürfnis ist größer als man denkt, es wird sich nur niemals seine „Richtung" vorschreiben lassen. Bertha Witt.

KARLSRUHE. Allzuviele erhebende Momente gab es in Oper und Konzert des Bad. Landestheater zum Beschluß der Winterspielzeit nicht. Verfehlt war die Aufnahme von Puccinis „Mantel" und „Schwester Angelica" in einen Drei-Einakterabend, der nur durch „Gianni Schicchi" einen Wert erhielt. Es war vorauszusehen, daß auch Karlsruhe diese unglückliche Verbindung der qualitativ ungleichen Einakter nicht mehr retten könnte! Eine Carmen-Aufführung muß nur darum erwähnt werden, weil Ellen Winter, ein jugendliches, doch schon öfters in kleinen Rollen sympathisch tätiges Opernmitglied, rasch als Carmen einsprang und der Gestalt tatsächlich ganz eigenartiges Gepräge verlieh: völlig frei von Dirnenwesen und doch äußerst reizvoll. Die Aufführung ist für Karlsruhe seither Ereignis geworden. Nach einem Sinfoniekonzert, das durch Programm und nicht sonderlich liebevolle Wiedergabe der Jupitersinfonie unter freudlosem Stern stand, versprach man sich von einem Gastspiel Paul Hindemiths glücklichen Abschluß der Konzerte im Landestheater. Aber auch hier blieb eine kleine Enttäuschung nicht erspart, denn Hindemith, doch wohl der authentische Interpret eigner Kompositionen, spielte sein Bratschenkonzert (Kammermusik Nr. 5) nicht eigentlich gewinnend: vielmehr mit höchst nüchterner Sachlichkeit, als gelte es einem mathematischen oder mechanischen Problem. Die raschen Sätze hörten sich durchaus wie Bratschenetüden an. Man blieb kalt, ehrte aber die Anwesenheit des Komponisten durch entschiedenes Abwehrklatschen gegen einige mißfällige Pfeifsignale. Beethovens VII. Sinfonie, vom Landesorchester unter Josef Krips beschwingt gespielt, gab den Winterkonzerten die richtige Krönung.

Die „Karlsruher Chorvereinigung", eine städtische, kaum erst gefestigte Gründung und Verbindung von „Lehrergesangverein" mit „Frauenchor", übernahm unter Dr. Heinz Knöll, dem bewährten Chordirigenten, die „Matthäuspassion" im großen Saale der Festhalle. Dr. Knöll leistete mit dem gut vorgeschulten und vorzüglich disziplinierten Stimmaterial präzise, eindringende Arbeit; die Chöre kamen zu machtvoller Entfaltung, Orchester (Landestheater) und Solisten hielten sich auf einer künstlerischen Höhe, die namentlich im zweiten Teil befriedigte. Von jeher war die „Matthäuspassion" für Karlsruhe ein musikalisches Ereignis, das die Festhalle füllte: in diesem Jahr sah man im vordern Teil des Saales Lücken, die am hohen Stand der jetzigen Musikkultur bedenklich zweifeln lassen. Wenn dazu vom drohenden Abbau der „Chorvereinigung" die Rede ist, so stärkt das Gerücht solche Zweifel. Es wäre sehr bedauerlich, sollte Karlsruhe aus Geldgründen die einzig größere Singvereinigung eingehen lassen. Unklug erschien die Stadtpolitik, die den Referenten auswärtiger Organe gerade zu so kritischer Zeit für die „Matthäuspassion" den freien Besuch versagte — zumal es an Raum wahrhaftig nicht fehlte!

Auf erfreulicher Stufe des Musikstudiums standen auch jetzt wieder die — seit neuestem praktisch auf Vorostern verlegten — Schlußkonzerte der Bad. Hochschule für Musik, die unter Franz Philipps tatkräftiger Leitung immer mehr gedeiht. Sachlicher Ernst, gediegene Schulung und künstlerischer Antrieb waren die Basis dieser Aufführungen, die auf den hohlen Schein von Parade längst verzichtet und dafür die ehrlichen Ergebnisse eines gesunden, nicht forcierten Studiums gesetzt haben. So kam man in den Genuß wirklicher, künstlerisch beliebter Konzerte kleinen und größeren Ausmaßes, die Lehrern wie Schülern Ehre machen.

Dr. K. Preisendanz.

KOBLENZ. Nach dem Abbau der Oper hier, mit Ende der vorigen Spielzeit, ist weder die Oper noch die Musik überhaupt in der Rhein- und Moselstadt gestorben, sondern man könnte beinahe von einem gewissen „Aufbau" sprechen, wenn man die Sache zahlenmäßig ansieht. Natürlich ist der Ausdruck „Aufbau" in den jetzigen Zeiten nicht am Platze, wirtschaftlich betrachtet. Im Stadttheater gastiert nun hier und da die Mainzer Oper und Operette (Intendant Edgar Klitsch) und bietet hochwertige Vorstellungen, dann aber auch hat sich das von der Stadt abgebaute vorzügliche und hier durch Jahre hindurch geschätzte Orchester, das sich jetzt philharmonisches nennt, mit einer Reihe von abgebautem Opernpersonal zu einer Notgemeinschaft zusammengeschlossen, die in dem völlig renovierten und sich wohl eignenden Saale des Kolpingshauses (Kath. Gesellenhaus) auftritt. Diese „Vereinigung ehemaliger Theater- und Orchestermitglieder der Stadt Koblenz" steht nunmehr unter der Oberleitung des Intendanten Martin Ulrich (Godesberg), der auch neben dem Spielleiter Herbert Portz inszeniert. Die musikalische Leitung hat der ebenso rührige Kapellmeister Wolfgang Helmut Koch. Die Vorführungen, bekannte Repertoireopern, finden das allgemeinste Gefallen und haben sich ihre Beliebtheit von vornherein gesichert. Operetten im Stadttheater, von anderem Personal und auch unter Zuhilfenahme des Schauspielpersonals, das „singen" sollte, und es auch tat (o weh!), hat man inzwischen fallen lassen. Von der Rührigkeit des Orchesters und seines wackeren Dirigenten Koch zeugt auch der Umstand, daß man sich mit Erfolg entschloß, auch Sinfoniekonzerte im Kolpingsaal zu veranstalten, von denen bereits eine Reihe inzwischen

ſtattfanden. Unter Hinzuziehung guter Soliſten von auswärts haben ſie ſich im beſten künſtleriſchen Lichte gezeigt.

Immer erſtklaſſige und qualitativ ganz hochſtehende Konzertabende erlebt man in dem jahrelang unermüdlichen Verein der Muſikfreunde, der auch in dieſem Winter wieder auswärtige Trios, Quartette und namhafte Vokal- und Inſtrumentalſoliſten zu gewinnen und ſeinen Hörern dadurch jedesmal beſondere Kunſtgenüſſe zu verſchaffen weiß. Dann haben wir hier noch eine ganze Reihe von Sonder- und Privatveranſtaltungen. So gab inzwiſchen wieder der hier bekannte Organiſt und Muſiklehrer Adolf Heinemann, der hier auf eine nun 25jährige erfolgreiche Tätigkeit zurückblicken kann, mehrere Konzerte, u. a. ein Jubiläumskonzert in der renovierten Evang. Florianskirche, die nun eine neue Orgel hat. In der Jeſuitenkirche, deren neue Orgel ganz neuerdings noch einige Änderungen erfahren hat, wirkt der feinſinnige und raſtloſe Organiſt und Muſikhiſtoriker Joſef Buſchmann mit ſeinem exquiſiten gemiſchten Chor, der ſich längſt in der Stadt einen Namen gemacht hat.

Dr. W. J. Becker.

KÖNIGSBERG. (Muſikleben.) Die muſikaliſchen Aufgaben, die die Provinzialhauptſtadt Oſtpreußens hat, ſind wichtigere als die anderer Großſtädte des Reiches. Denn Königsberg iſt in einem weiten Umkreiſe einzige muſikaliſche Oaſe inmitten künſtleriſch nur ſchwach geſegneten Ödlandes. Einer ſolchen Stadt müßten Staat und Reich jede Förderung angedeihen laſſen. Aber auch ſie ſelbſt müßte den ernſten Willen zur einheitlichen Zuſammenfaſſung aller ihrer muſikaliſchen Kräfte haben. Leider iſt weder das eine noch das andere der Fall. Ein Dutzend öffentlicher Sinfoniekonzerte, ein paar Künſtlerkonzerte mit den üblichen Allerweltsſoliſten, einige wenige Jugendkonzerte, kaum noch ein Klavier- oder Liederabend eines heimiſchen Soliſten, zwei, drei größere Choraufführungen von Vereinen, die ſich noch ein Orcheſter leiſten können, außerdem eine im Daſein bedrohte, im Spielplan unſichere Oper, ein vom muſikaliſchen Abbau bedrohter Rundfunk — das iſt alles. Im nächſten Jahre, wenn das Rundfunk-Orcheſter abgebaut und die Oper verkleinert ſein wird, wenn Staat und Stadt die Zuſchüſſe verringert haben, wird es noch weniger ſein. Wo bleibt die tätige Oſthilfe?

Hermann Scherchen, für den es in Königsberg bald kein richtiges Arbeitsfeld mehr geben wird, brachte in ſeinen öffentlichen Sinfonie-Konzerten vor allem Meiſterwerke der deutſchen Sinfonik und begegnete ſich darin mit dem Geschmack einer Hörerſchaft, die von dem zeitgenöſſiſchen muſikaliſchen Schaffen nicht berührt wird. Um ſo dankbarer muß man dem Oſtmarken-Rundfunk ſein, daß er — wieder unter Scherchens Führung — breite Hörerkreiſe an das muſikaliſche Heute heranbrachte. Die Königsberger Chorvereine treiben noch immer zuviel Muſikpolitik auf eigene Fauſt, ſtatt ſich ſinnvoll zuſammenzuſchließen. Auf Woyrſchs „Totentanz", eine muſikaliſche Kaulbachiade, verwandte der Lehrergeſangverein viel Mühe und Arbeit. Hugo Hartung, der Singakademie und Sängerverein leitet, beſcherte uns einen genußreichen Abend mit alter Chormuſik. Scherchen wiederholte in der Muſikaliſchen Akademie Otto Beſchs Advents-Kantate, die beim Tonkünſtlerfeſt des A. D. M. V. den Haupterfolg errungen hatte.

Die Königsberger Oper nahm vor zweieinhalb Jahren einen neuen Anlauf zu ernſter künſtleriſcher Arbeit. Es blieb beim Anlauf. Schon beginnt ſich der alte Schlendrian wieder zu zeigen. Statt künſtleriſcher Geſinnung ſpürt man Kompromißlertum. Nieten in der Oper („Herzog Wildfang", „Das Mädchen aus dem goldenen Weſten"), Nieten in der Operette; ihnen gegenüber ein mageres Plus: Buſonis „Turandot' in einer zeitgemäß aufgemachten Aufführung, weiterhin eine ſzeniſch grobe, aber wenigſtens muſikaliſch gelungene Wiedergabe von Strawinskys „Geſchichte vom Soldaten", eine von Ladwig muſikdramatiſch glücklich geſteigerte Aufführung von Beethovens „Fidelio" und als Uraufführung eine artige Spielerei: Kempffs einaktige allegoriſche Opernburleske „König Midas", die mit kompoſitoriſch leider nicht ganz ausreichenden Mitteln den Kampf zwiſchen tonaler und atonaler Muſik heiter verſinnbildlicht. Intendant Dr. Schülers Neuinſzenierungen ſtehen ſtark unter dem Einfluſſe Klemperers und ſind konſtruktiv überſpitzt und von des Gedankens Bläſſe angekränkelt. Der Mut, wirklich Neues zu bringen, ſcheint Dr. Schüler abhanden gekommen zu ſein. Aber auch ohne dieſes Neue hätte ſein Spielplan eine geradere Linie einhalten können.

Erwin Kroll.

LÜBECK. Trotz der drückenden Wirtſchaftslage unſerer alten Hanſeſtadt und des damit verbundenen Rückzuges der finanziell immer bedrohlicher geſchwächten kulturbewußten Kreiſe iſt in der dieswinterlichen Spielzeit in unſerm Muſikleben ein friſcher, kraftvoller Impuls zu ſpüren, der allen Zeitnöten zum Trotz Kunſtleiſtungen von beachtenswertem Format zu erreichen bemüht iſt. Das gilt inbeſondere für die neue muſikaliſche Ära unſeres Stadttheaters, in dem Intendant Dr. Otto Liebſcher ein arbeitsfreudiges und von künſtleriſchem Ernſt beſeeltes Opernenſemble verſam-

melt hat. Es iſt eine aufrichtige Freude zu verfolgen, wie die neu verpflichteten Kräfte des erſten Kapellmeiſters Ludwig Leteſchitzky und des Spielleiters Walter Jakob zuſammen mit ausgezeichneten Solokräften in ruhig zielbewußter Arbeit den ſich ſpürbar anbahnenden Wiederaufſtieg unſerer Oper bewerkſtelligen helfen. Vom „Troubadour" bis zur „Baskiſchen Venus" reicht zunächſt dieſer künſtleriſche Aktionsradius. Jede Opernaufführung erfuhr trotz der verkürzten Etatmittel und des eingeſchränkten Perſonalbeſtandes (Chor, Orcheſter) eine von gewiſſenhaftem Ernſt und künſtleriſcher Sorgfalt beſtrittene Vorbereitung — ein Arbeitsprinzip, das dem Theater regeres Intereſſe in der Öffentlichkeit einbrachte. Nachdem „Madame Butterfly" unvermindert ihre Zugkraft bewieſen hatte, war es auch bei uns keine geringe Überraſchung, als ſich zur Lady „Martha" recht geſchwiſterlich die „Fatme" aus dem Morgenland geſellte. Dieſe verſchollene Opernköſtlichkeit des wackern alten Freiherrn erzielte auch hier einen durchſchlagenden Erfolg. Flotows duftig gewebte, von neckichem Humor ſprühende Partitur, die ihre Schulung an der graziöſen, pikanten Melodik der franzöſiſchen Spieloper nicht verleugnet, erfuhr vom Bearbeiter Dr. Bardi — unter Zutat eigener Kompoſitionen — eine unaufdringliche moderniſierte Inſtrumentation. Als Ausklang des Abends ward uns Pergoleſis immer wieder beluſtigende Buffo-Oper „La Serva Padrona" in einem witzigen parodiſtiſchen Gewande beſchert. Umſtritten blieb das Wagnis der Aufführung von Hindemiths „Cardillac" (Regie Dr. Liebſcher): dieſes ſtockeigenwillige Werk in ſeiner Rückkehr zur alten Nummernoper, in ſeiner kontrapunktiſchen Selbſtherrlichkeit, in der Monotonie der Häufung greller Akzente und in ſeiner Zwieſpältigkeit zwiſchen der im Romantiſchen wurzelnden Texthandlung und der an ein ſtarres Stiliſierungsprinzip gebundenen Tonſprache iſt nur als Eintagsexperiment zu werten. Einen weiteren Gipfel künſtleriſcher Leiſtungsfähigkeit erreichte unſere Oper mit Hermann Hans Wetzlers muſikdramatiſchem Erſtlingswerk „Die baskiſche Venus". Vom Ethos der Melodie ausgehend und von der Stimmungsbaſis des impulſiven Erlebniſſes der baskiſchen Landſchaft her befruchtet, zeigt Wetzlers in berückender Glanzpracht der Farben erſtrahlende Partitur das Gepräge eines durchaus eigenſchöpferiſchen, innerlichſt mit dem Stoff verbundenen Kunſtwillens. Unſchwer wird der an das Werk herangeführte Hörer am Farbenreichtum der orcheſtralen Klangkomplexe, an der mühelos ſtrömenden Fülle melodiſcher Erfindung, an der Wucht dramatiſcher Geſtaltungsgabe und an den ſchönheitsgeſättigten Stimmungsbildern ſich von einem tiefwirkenden künſtleriſchen Erlebnis gepackt fühlen. Als Eröffnungswerk unſerer jetzt auch der Oper zugänglich gemachten Kammerſpielbühne grüßte uns aus Biedermeiertagen Dittersdorfs liebenswürdiges Singſpiel „Doktor und Apotheker" in drolligem parodiſtiſchem Gewande. Auf dieſer Kleinkunſtbühne erſchien auch Igor Strawinſkys „Geſchichte vom Soldaten": dieſer neue Typus des Opernſpiels von abſichtlich überſteigerter Primitivität der Mittel braucht nunmehr nur noch in aller Seelenruhe aus dem Geſichtswinkel des Hiſtoriſchen betrachtet zu werden. „Eitel Ohrengeſchinder, gar nichts dahinter!"

Der Verein der Muſikfreunde mußte zwar die Zahl ſeiner Sinfoniekonzerte auf vier beſchränken, hat aber ſonſt nichts von ſeiner Initiativkraft eingebüßt und darf immer noch als die führende und einflußreichſte muſikaliſche Organiſation unſeres Stadtſtaates angeſprochen werden. Die bisher ſtattgehabten erſten beiden Sinfoniekonzerte, deren Leitung Kapellmeiſter Leteſchitzky anvertraut iſt, brachte u. a. Liſzts Dante-Sinfonie und Joſeph Haydns Symphonie Concertante op. 84 für vier Soloinſtrumente. Als Soliſten hörten wir den mit ſenſationellem Erfolge muſizierenden Rudolf Serkin (Beethovens Klavierkonzert in c-moll und Chopin) und Hermann Schey, der Lieder Beethovens und Schuberts in techniſch muſtergültiger und gemütserwärmender Geſangskultur vortrug. Das Sonderkonzert des Berliner Philharmoniſchen Orcheſters unter Leitung Wilhelm Furtwänglers fand trotz der Ungunſt der Zeiten jenen Zuſpruch, wie er für den Seltenheitswert dieſes herrlichen Orcheſters und die Perſönlichkeit ſeines Führers eine Selbſtverſtändlichkeit bedeutet (Beethovens Achte, Brahms' Vierte. Soliſtin Rile Queling, die das Brahmsſche Violinkonzert mit faſzinierender Klanggebung und ſouveräner Virtuoſität ſpielte). Der Kammermuſikabend des Krefelder Peterquartetts feſtigte mit Werken der klaſſiſchen Epoche aufs neue deſſen weitreichenden Ruf. Conrad Hanſens Klavierabend offenbarte die erſtaunliche Fortentwicklung dieſes am Vorbild ſeines Lehrers Edwin Fiſcher geſchulten Spielers an aufhellenden Schöpfungen der pianiſtiſchen Literatur. Das Lübecker Streichquartett (unter Führung von Hans Millies) beſtreitet die von der Deutſchen Bühnengemeinde unternommenen kammermuſikalichen Veranſtaltungen (Dvořáks Klavierquintett mit Marie Moth-Nienſtedt, Werke der jungruſſiſchen Komponiſtenſchule). Für ihre volkstümlichen muſikaliſchen Feierſtunden hat ſich die Lübecker Volkshochſchule die Mitwirkung der Lübecker Kammermuſikvereinigung geſichert (Dvořák- und Tſchaikowsky-Abend). Die kürzlich ins Leben gerufene „Vereinigung für Neue Muſik" zeigte in einem Klavierabend Herm. Pillneys

an zahm ausgewählten Werken Stilrichtung, Ausdruckswillen und -mittel der zeitgenössischen Musik. Proben aus dem Schaffenskreis moderner Liedkunst (z. B. Schönbergs op. 15:15 Gedichte aus Georges „Buch der hängenden Gärten") lieh Margot Hinneberg-Lefèbres ihre bewunderungswürdige Interpretationskunst. In dem Jubiläumskonzert der Liedertafel des Gewerkvereins (75jähriges Bestehen) wartete Hermann Fey mit einer Vortragsfolge auf, die aus flacher Sentimentalität und berüchtigter Liedertafelei aufrüttelnden Anschluß an neue Aufgaben und Ideale des Männerchorwesens sucht. Der Leipziger Lehrergesangverein (Leitung Günther Ramin) erwies sich bei einem Gastspielkonzert in St. Marien mit einer erlesenen Vortragsfolge als ein Chorkörper, der inbezug auf geistige Disziplin, dynamische Abstufung der Klanggebung und rhythmische Prägnanz eine vorbildliche musikalische Kultur besitzt. Neben den traditionellen Abendmusiken in St. Marien, deren Programme Walter Kraft jeweilig historisch umgrenzte und stilistisch einheitlich regelte (Frühbarock bis zur Gegenwart), ist das Gastkonzert der Hamburgischen Volksmusikschule unter Leitung unseres Marienorganisten zu erwähnen, das Einblick in das Musikschaffen mittelalterlicher Meister gewährte.

Dr. Paul Bülow.

MEININGEN. Die Konzertsaison der Meininger Landeskapelle ist vorüber. Ein kurzer Rückblick läßt auf der ganzen Linie erkennen, daß das musikalische Leben im verflossenen Winter nicht auf der gleichen Höhe stand, wie in den Vorjahren. So fielen die sonst so hoch geschätzten Kammermusikabende der Mitglieder der Meininger Landeskapelle aus; ebensowenig war es möglich, ein größeres Chorwerk mit der Landeskapelle zur Aufführung zu bringen. „Der Rose Pilgerfahrt" von Robert Schumann war die einzige Chordarbietung der Saison. Sie wurde von dem ausgezeichnet geschulten Chor der Herzogin Charlotte-Schule mit vorzüglicher solistischer Besetzung besonders in den Frauenstimmen (Sopran: Frl. Anna Judersleben; Alt: Frl. Magdalene Güntzel) in Verbindung mit der Reichswehrkapelle unter Leitung von Ottomar Güntzel meisterhaft herausgebracht. — Die sechs Abonnementskonzerte berücksichtigten in der grossen Hauptsache unsere Klassiker und ließen wenig Raum für neuere Musik. Außer P. Graener (Comedietta), L. Thuille (Romantische Suite), H. Zilcher (Konzert für 2 Violinen und Orchester in d-moll) und Jaromir Weinberger (Polka und Fuge a. d. Oper „Schwanda, der Dudelsackpfeifer") vermißte man jede Darbietung modernen Schaffens. — Dankbarst wurden die auswärtigen solistischen Kräfte in den Abonnements-Konzerten begrüßt: Prof. Max Strub aus Berlin mit dem Violinkonzert von Joh. Brahms, Frieda Kwast-Hodapp mit dem Klavierkonzert Nr. 1 in d-moll von Joh. Brahms, Gertrud Hepp aus Berlin (Alt) mit den Kinder-Totenliedern von G. Mahler und Paula Haldenstein aus Gotha mit zwei Arien von Beethoven und Mozart. Auch die einheimischen Solisten unserer Landeskapelle, Konzertmeister A. Reichel und R. Bub (Doppelkonzert für zwei Violinen von J. S. Bach und Konzert für zwei Violinen und Orchester in d-moll von H. Zilcher) boten willkommene Abwechselung und reifste Kunst. Als Gäste dirigierten Max von Schillings seine „Mona Lisa" und Professor Richard Wetz seine Sinfonie in A-Dur, — ein im großen und ganzen prächtiges Werk — mit einem beispiellosen Erfolg. — An Opern bot die Intendanz „Siegfried" von Rich. Wagner, „Mona Lisa" von Max von Schillings als Gastspiel der Gura-Oper (Berlin) unter persönlicher Leitung von Hermann Gura und „Der Freischütz" von C. M. von Weber. Als Operetten hörte man „Meine Schwester und ich", „Der Zigeunerbaron" und „Die Försterchristl". Die Rollenbesetzung der Hauptpartien wurde in den Opern und Operetten von auswärtigen Kräften aus den verschiedenen Städten Deutschlands bestritten. Obwohl derartig zusammengesetzte Vorstellungen immer ein Experiment sind, kamen doch im allgemeinen gute und geschlossene Aufführungen heraus. Das Hauptverdienst an dem guten Gelingen hat Intendant W. Loehr, der mit feinem Stilgefühl und hohem künstlerischen Können solche Aufführungen zusammenschweißt. — Für die reiferen Schüler der höheren Lehranstalten fanden 2 Jugendkonzerte statt, eine Einrichtung, die seit zwei Jahren mit sehr gutem Erfolg durchgeführt wird und die Gewähr bietet, daß ein mit größerem Interesse an den Konzerten und tieferem Verständnis für große Kunstwerke ausgerüstetes Publikum herangezogen wird (abseits von Grammophon- und Radio-Musik!). — Außerdem brachten eine Gedenkfeier für Wilhelm Berger, ehemaliger Hofkapellmeister der Meininger Hofkapelle, als erstes Rundfunkkonzert, ein volkstümliches Konzert zu Mozarts 175. Geburtstag und ein Thüringer Komponisten-Abend angenehme Abwechselung in den üblichen Turnus. — Die Meininger Landeskapelle stand in der verflossenen Saison erstmalig unter der Leitung von Hans Trinius. Leider hat er die in ihn gesetzten Erwartungen nach verschiedenen Richtungen hin nicht erfüllt, sodaß die Thüringische Regierung den Vertrag für die kommende Saison mit ihm nicht erneuern wird. Hoffentlich beschert uns die Neubesetzung den Mann, der für die Wahrung und Mehrung der großen Tradition der „Meininger" der rechte ist.

O. G.

M.-GLADBACH. Bedauerlicherweise mehren sich die Anzeichen des allmählichen Absterbens unseres Musiklebens. Die Zahl der Konzerte wurde verringert, das Orchester verkleinert, dem Theater im Juli noch eine Gnadenfrist von 7 Monaten gewährt. Ebenfalls gefährdet ist das Fortbestehen der Cäcilia-Konzerte, denen städtischerseits die bisher übliche Unterstützung entzogen wurde, nachdem bereits zwei Konzerte stattgefunden hatten. Viel versprechenden Anfang nahmen diese mit Pfitzners romantischer Kantate „Von deutscher Seele", deren vielgestaltige orchestrale, chorische und solistische Aufgaben durch GMD. Gelbkes beherrschende Geste prachtvoll herausgearbeitet wurde und durch treffliche Solisten: Helene Fahrni-Köln, Inga Torshoff-Essen, Ernest Bauer-Genf, Fred Drissen-Berlin unterstützt wurde. Im 2. Cäcilia-Konzert stand außer Elly Ney und Mahlers 1. Sinfonie die Erstaufführung von Hindemiths Ouvertüre zu „Neues vom Tage" im Vordergrund des Interesses, durch welche der Komponist erneuten Beweis von seiner beängstigend zunehmenden Routine gibt. Im Rahmen der städtischen Sinfonie-Konzerte vermittelte Gelbke die Bekanntschaft mit Vier kurzen Orchesterstücken von Maria Herz, deren klare Verarbeitung und selbständige Ausdrucksweise einnehmend wirkten. Ebenso wie diese mehr dem Intellekt als dem Gefühl verdankt auch die dreisätzige Partita für zwei Streichorchester von Paul Höffer ihr Entstehen, die von jeder Effekthascherei freies, kraftvolles Können auf formalem und linearem Gebiet erkennen läßt. Als immer wieder gern entgegen genommene Glanznummern aus Gelbkes Repertoire tauchten auf: Regers geniales Variationen-Werk über Mozarts A-dur-Thema und Bruckners Vierte. Weniger oft aber desto freudiger begrüßt erscheint Debussy's zartfarbenes Stimmungsbild „L'Après-midi d'un Faune", weiterhin seien erwähnt Schuberts „Unvollendete" und Ballett-Musik, sowie eine Suite von Bach, von Reger für Orchester bearbeitet. Unter den Solisten ist an erster Stelle zu nennen Elly Ney, die auf höchster Stufe ausgereifter Künstlerschaft stehend das Es-Dur-Konzert von Beethoven grandios gestaltete. Paul Eggert-Berlin stellte durch die Wiedergabe von Tschaikowskys b-moll-Konzert hauptsächlich in technischer Hinsicht zufrieden. Durch die urmusikantische Geigerkunst Max Strubs wurde die weichliche Chromatik des siebten Konzertes von Spohr gleichsam geadelt. Weniger als früher gefiel Irmgard Reimann-Rühle (Berlin) durch die überschnelle und dem Gefühlsgehalt wenig Raum lassende Wiedergabe einiger Brahms'scher Gesänge in der Instrumentation Regers. Einige junge einheimische Kräfte kamen in den Volkskonzerten zu Wort: Gerta Jonas, deren wohlgeschulter Mezzosopran mit beseeltem Vortrag vier Orchestergesänge von Hugo Wolf zu größter Wirkung brachte, — Lilly Jung, deren schöne Altstimme bei einigen Schubert-Liedern technische Vervollkommnung noch ratsam scheinen ließ, — und Alo Neschen, Organist der Münster-Kirche, der sich im g-moll-Orgelkonzert von Händel besonders im Rhythmischen recht sattelfest zeigte. Auch ein im Rahmen der 31. Jahrestagung evang. Kirchenmusiker Rheinlands und Westfalens stattfindendes Konzert zeitgenössischer Kirchenmusik unter Leitung von August Herchet wurde von einheimischen Kräften bestritten: H. J. Mertens (Orgel), Ida Schürmann-Herchet, Ellen Forst (Gesang). Das interessante Programm brachte Chorwerke von Hch. Spitta, Walter Rein, Franz Philipp, Kurt Thomas, Gustav Beckmann, Heinrich Kaminski und Max Reger (Choralkantate). Als Unikum eines Solisten-Abends bleibt ein Bach-Abend von Willy Hülser zu erwähnen, der als enorme Leistung des Gedächtnisses und der Technik höchste Anerkennung verdient. Durch die Gunst der Umstände wurde trotz der Eingemeindung dem Rheydter-Singverein — im Gegensatz zum Oldenkirchener Kunstverein — sein Fortbestehen ermöglicht; unter Leitung von Franz Oudille erlebte der „Messias" eine Aufführung von zumindest ungewöhnlicher Biegsamkeit der Tempi; als Solisten fanden sich bestens hinein Hilde Wesselmann-Wuppertal, Eva Jürgens-Wuppertal, Walter Sturm und Otto Göbel-München.

Seit der Eröffnung der neuen Stadthalle in Rheydt fällt dem Stadttheater die Aufgabe zu, trotz des verkleinerten Personals zwei Häuser zu bespielen, erschwert noch durch einen Wechsel der Intendanz, die in die Hände des vom Rheinischen Städtebundtheater bestens bekannten Fritz Kranz überging. Mit bewundernswerter Arbeitskraft und höchstem künstlerischen Verantwortungsgefühl bewältigt Operndirektor Adolf Wach nach wie vor ein Übermaß an Arbeit, ohne durch einen zweiten Kapellmeister entlastet zu werden. Zu Beginn der Spielzeit brachte Wach mit geschmackvoller Verhaltenheit Puccini's „Bohème" heraus, zur Einweihung des neuen Theaters den mit liebevoller Sorgfalt und feinsinniger Anmut herausgearbeiteten „Freischütz". Einen echten Genuß bereitete die stilvolle und von wahrem klassischen Geist getragene Aufführung der Gluck'schen „Iphigenie auf Tauris"; zu Weihnachten erfreute Pfitzner's liebreizendes Märchen, das „Christelflein"; weiterhin erschienen Neueinstudierungen von „Tiefland", „Troubadour" und „Aida". Josef Horbert, unser zuverlässiger Chorkapellmeister, brachte in fein ausgefeilter und durch die außergewöhnlich ge-

schickte Regie des talentierten Erich Bormann famos unterstützte Aufführung den „Postillon von Lonjumeau" heraus. Die Operette hält sich an die in Mode gekommenen und allerwärts erklingenden Novitäten: „Land des Lächelns", „Viktoria und ihr Husar", „Mit Dir allein auf einer einsamen Insel" und als relativ Bestes „Meine Schwester und ich", denen allen Willibald Kießling am Pult den erdenklichen Schwung zu geben wußte.

B.

PADERBORN. Mit Mozarts Es-dur-Sinfonie und der II. von Brahms begann verheißungsvoll unser diesjähriges Musikleben. Das 2. Konzert brachte uns einen Siegl-Abend. Otto Siegl, unser städtischer Musikdirektor, machte uns mit seinem neuen Oratorium, dem „Großen Halleluja" nach Texten von Claudius bekannt. Das Werk zeigt uns den Komponisten Siegl als einen großen und tiefen Könner; die Aufführung selbst war glänzend, der Komponist war seinem Werke als Dirigent zugleich der beste Ausleger. An Kammermusik hörten wir in vorbildlicher Weise vom Wendling-Streichquartett Werke von Schubert, Hindemith und Dvořák.

Der Siegl'sche Madrigalchor erfreute in einem intimen Konzerte mit Werken neuerer Meister, von denen wir besonders zwei Motetten unseres einheimischen Komponisten Humpert erwähnen. Hindemith's Werke sind überragend und fast von der linearen Ausdrucksgewalt des gregorianischen Stiles. Frl. Birkenstock (Sopran) sang Lieder von Schubert, Haas und Trunk, von Siegl feinsinnig am Ibach begleitet. — In den Tagen der Erhebung des Bistums Paderborn zum Erzbistum fand in unserer Stadt die 24. Generalversammlung der Cäcilien-Vereine des Erzbistums Paderborn statt. Professor Schauerte, unser Domchordirektor sprach über: „Einstellung zur modernen Kirchenmusik", während Domkapellmeister Rehmann-Aachen beredte Worte fand über das Thema: „Kirchenmusik als Dienst und Aufgabe im Reiche Gottes". Eine kirchenmusikalische Andacht im Dom ließ unsern Domchor im hellsten Lichte erscheinen. Wir hörten in vollendeter Weise Werke von: Liszt, Othegraven, Desderi (Turin), Aichinger und anderen. — An dramatischer Kunst gibt es bei uns selten etwas. Dafür war die Mozartsche „Entführung", geboten vom Berliner Kammer-Ensemble, geradezu eine Ideal-Aufführung; Solisten, Dirigent und Orchester wetteiferten um die Palme des Gelingens. Der M.-G.-V. „Liederkranz" erfreute in seinem Herbstkonzert mit alten und neuen Werken. Das Klavierquartett Geschwister Peters-Lüdenscheid erhöhte den Genuß des Abends durch Solis und sauber gespielte Quartette.

Franz Vieflues.

RUDOLSTADT. Zur letztjährigen Spielzeit ist das Solopersonal des hiesigen Schwarzburgischen Landestheaters (mit einer einzigen Ausnahme, die den bewährten Opernspielleiter und Baßbuffo Karl Kampe betrifft) vollständig erneuert worden. Intendant Oskar Franz ist es geglückt, brauchbare Kräfte zu gewinnen, obgleich die Zuschüsse verringert worden waren. Und mit wahrem Bienenfleiß wird hier gearbeitet. Das haben schon die Aufführungen der Opern „Der fliegende Holländer", „Die Hochzeit des Figaro", „Hoffmanns Erzählungen" und „Der Waffenschmied" bewiesen. Lobenswert sind die Leistungen des gut diszipliniertcn Chores. Von den Operettenaufführungen sind besonders die von „Das Land des Lächelns" von Lehár und „Viktoria und ihr Husar" von P. Abraham zu Kassenstücken geworden. MD. Josef Trauneck wahrte seinen Ruf als geschätzter Orchesterleiter. Als befähigter musikalischer Führer erwies sich auch KM. Herbert Weiskopf. Auch der noch im Anfange seiner Laufbahn stehende KM. Dr. Hans Kuhlmann leitete seine Aufführungen recht geschickt. — Die Spielfolge der Sinfoniekonzerte (Trauneck) betonte die deutsche Kunst. Als erfolgreiche Solisten wirkten hier mit der Tenor Eugen Transky und der Pianist Rudolf Serkin. GMD. Erich Böhlke, in den Spielzeiten von 1924/26 Kapellmeister an unserm Landestheater, leitete als Gast das dritte Konzert und brachte mit der trefflichen Landeskapelle die „2. Leonoren-Ouvertüre" und zwei Snfonien in einer Weise zur Wiedergabe, die den Abend zum musikalischen Erlebnis gestaltete. „Unser Böhlke", dieser wundervolle Beherrscher des Orchesterapparates, wurde mit nicht endenwollenden Huldigungen geehrt. — Die Musikgemeinde hat — wie im Vorjahre — zu ihren Abenden in der Hauptsache Träger großer Namen herangezogen. Erwähnenswert ist eine Aufführung des „Weihnachtsoratoriums" von Schütz, das die Städtische Singakademie unter der Leitung von MD. Ernst Wollong herausgebracht hat.

H. Beyersdorf.

ULM a. D. (Konzerte.) Trotz Auflösung des Konzertbundes war der vergangene Winter sehr ertragreich, ertragreicher als mancher seiner Vorgänger. Die Verantwortung für das einheimische Musikleben lag wieder ganz bei der Liedertafel und sie war sich ihrer Verantwortung bewußt. Mit dem Orchester des Vereins vermittelte uns Fritz Hayn das Erlebnis von Bachs „Kunst der Fuge" in der Bearbeitung von Wolfgang Gräser. Auch moderne Komponisten wurden berücksichtigt: Reutter, Siegl und Gräner. In einem Gastkonzert des Stuttgarter Landestheater-Orchesters

spielte Willy Kleemann das schwierige Violinkonzert von Dvořák mit gutem Gelingen, Carl Leonhardt bescherte eine erstaunlich lebendige Wiedergabe der „Siebten" von Schubert. Von den kammermusikalischen Ereignissen sind ein Abend des Guarneri-Quartetts und ein Sonatenabend von Busch und Serkin unvergeßlich. Die Sopranistin Adelheid Armhold wünschen wir bald wieder zu hören. — Der Verein für klassische Kirchenmusik brachte unter Hayn erstmalig das erschütternde Requiem von Verdi und die dickflüssige Reformationskantate von Karl Hasse; ferner Kantaten von Bach und das Deutsche Requiem von Brahms. — Das Stadttheaterorchester versuchte sich auf eigene Faust in zwei Sinfoniekonzerten. Unter Leitung von Herbert Karajan und Otto Schulmann wurde schwungvoll musiziert. Nur sollten die Programme geschmackvoller werden. — Oper: Es scheint, daß einige Serienschlager in der Operette dem Intendanten Erwin Dieterich ermöglichten, sich noch mehr als bisher um die Oper zu bemühen. Die Leistungen waren zum Teil erstaunlich gut, besonders zu nennen sind die Erstaufführungen von Straußens „Ariadne", Rossinis „Angelina" und Donizettis „Don Pasquale". Vorbedingungen dafür waren die Energie des Intendanten als Regisseur, so gute Solokräfte wie Senta Zöbisch und Julius Katona und das große Können der Opernkapellmeister v. Karajan, Schulmann und Kojetinsky. F. W.

WEIMAR. Das erste Wort in unserem Halbjahresbericht sei dem Freunde und Kollegen gewidmet, den eine heimtückische Krankheit in der Mittagslinie seines Lebens aus unserer Mitte riß: Friedrich Martin, Stadtorganist und Lehrer an der Staatl. Hochschule für Musik. Seine Tätigkeit als Musikpädagoge, Komponist und Schriftsteller sichert ihm ein dauerndes ehrenvolles Gedenken aller, die ihn kannten. Auch dieses Blatt hat vor mir seine Besprechungen enthalten; sachlich, würdig und deutsch in seinem Wesen hat er die breiten Pfade gemieden und ist eigene Wege gewandelt. Er ruhe in Frieden! —

Eine der eindrucksvollsten Veranstaltungen war die Bach-Feier der Staatl. Hochschule für Musik, bei welcher „Das Musikalische Opfer" von den Schülern aufgeführt wurde. Prof. Hinze-Reinhold als Leiter der Kammermusik, Prof. Wetz mit einem Vortrag zur Einführung in das Werk und GMD. Praetorius als Dirigent der mächtigen Schlußfuge für Orchester und Orgel brachten mit begabten Schülern eine Aufführung zustande, die sich in jeder Hinsicht sehen und hören lassen konnte. Vortrefflich war auch das IV. Orchester-Konzert dieser Anstalt, in welchem Erich Grell als Pianist mit Mozarts c-moll-Konzert einen sehr vorteilhaften Eindruck machte. Die Osterwoche brachte — wie jedes Jahr — im Deutschen Nationaltheater neben Goethes „Faust" die Aufführung des „Parsifal" u. a. m. Am ersten Feiertag spielte das Reitz-Quartett unter Mitwirkung von Frau Elsbeth Bergmann-Reitz die „Marien-Lieder" von Hermann Zilcher. Von Reitz-Quartett und dem Trio Hinze-Reinhold — Bassermann — Schulz (Weimarisches Trio) ist immer wieder zu sagen, daß man sich an diesen Abenden wirklich erholt. Besonders hervorheben möchten wir den vorletzten und den letzten Abend des Reitz-Quartetts. Maurice Ravel (f-dur) und Tschaikowsky (f-dur), sowie die drei Beethoven-Quartette cis-moll (131), a-dur (18/5) und f-dur (135) erwiesen aufs neue die künstlerische Höhe dieser Spielvereinigung. Auch Hans Bassermann mit seinem eigenen Violinabend mit Hinze-Reinhold als erfahrenen Begleiter erntete reiche Lorbeeren der Kunst. Ein Reger-Abend des Freundschafts-Sängerbundes unter Leitung von Kapellmeister Karl Fischer überraschte durch die einwandfreie Beherrschung des schwierigen Stoffes und sichere Wiedergabe seitens des gut disziplinierten gemischten Chores. Das sechste Symphonie-Konzert unserer Staatskapelle brachte Spohrs unsterbliches Violinkonzert Nr. 15 (e-moll), von Prof. Reitz meisterhaft gespielt und die vierte Symphonie von Joh. Brahms unter der Stabführung von Dr. Praetorius: ein voller Erfolg für die Kapelle und für ihn! Es ist bedauerlich, daß die politischen Verhältnisse bei uns durchaus noch nicht in ruhigere Bahnen laufen wollen. Ohne Zweifel haben wir in Deutschland an unserer Kunst und Kultur so manche „faule Stelle" zu beseitigen, und es muß daher von den verantwortlichen Führern erwartet werden, daß sie dem „bodenständigen" und „volkseigenen" mehr Raum geben, als dem, das uns ferner liegt. Eine Kunst kann nur gedeihen, wenn sie im Volke selbst wurzelt. Fremder Kunst die nötige Achtung — der deutschen aber den Vorrang! E. A. Molnar.

WIESBADEN. Ein kleines Häuflein Zuhörer, ein Häuflein „Freibeuter" und ein großer Haufen leerer Plätze — das ist die Signatur unserer Konzertsäle. Konzerte auf eigene Faust zu geben, ist nur den „Kanonen" vergönnt: ein Schlusnus bringt da noch volle Säle zu Stande: aber er ist ja in seiner Schönstimmigkeit, Kunstfertigkeit und Sangesfreudigkeit einzig in seiner Art; er wurde zu Anfang unserer Wintersaison wieder namenlos gefeiert. Sehr lebhaft akklamiert wurde auch der

italienische Baßbariton Augusto Garavello — hier schon von früher bekannt —, der italienische und deutsche Opern-Arien bei gleich tadelloser Sprachbeherrschung mit dramatischer Verve vortrug. Daß die beliebte Pianistin Grete Altstadt als Begleiterin am Klavier waltete und auch Werke von Brahms und Chopin mit virtuosem Schwung zu Gehör brachte, mehrte das Interesse an diesem Abend. Auch die frühere „Jugendlich-Dramatische" unserer Oper: Gertrude Geyersbach und die allbeliebte Altistin der Oper: Lilly Haas hatten — dank auch ihrer feinsinnig zusammengestellten Programms von neueren Liedern — unsere musikalischen Kreise in lebhafte Bewegung versetzt. — Vornehme Kunstgenüsse bot wie immer der „Verein der Künstler und Kunstfreunde": er hat — allerdings bei herabgesetzten Preisen — seinen festen Stamm von Mitgliedern. Stürmisch gefeiert wurde hier die intelligente Klaviervirtuosin Lubka Kolessa; als Neuerscheinung begrüßt — die graziöse amerikanische Geigerin Viola Mitchell, und eine Sängerin, die schnell alle Sympathien gewann: Adelheid Armhold — ein vollkommenes prächtiges Talent! Wie „von Zeichen und Wundern umgeben" waren „Künstler und Kunstfreunde" beim Auftreten des Wiener „Kolisch-Quartett"; ein Unicum in seiner Art: dieser Primarius, der als „Linkshänder" spielt ohne daß man 's gewahr wird; dies Ensemble, das Alles auswendig spielt, und das nach Mozart, Schubert (a-moll) und Beethoven (op. 132!) noch nach freiem Wunsch der Zuhörer einige Quartette zugibt!... In den Theaterkonzerten unter Erich Böhlke bekamen wir in trefflicher Wiedergabe als Hauptstücke zu hören: Bruckners zweite und Mahlers VII. Sinfonie, und als Novität eine Sinfonie von H. Herrmann, die einstweilen noch zwiespältige Empfindung auslöste; Alma Moodie erfreute umsomehr durch Pfitzners Violinkonzert. Den größten Zuspruch finden die Sinfonie-Konzerte unter Karl Schuricht's Leitung im Kurhaus. Festabende waren es, als Elly Ney das Brahms'sche d-moll-Konzert spielte und Bruckners 9. Sinfonie erklang; oder als der „Cäcilien-Verein" Bruckners F-moll-Messe wiederholte! Der vorletzte Abend gehörte — nächst Haydn (D-dur-Sinfonie) und Mozart (das G-dur-Violinkonzert von Hubermann vorgetragen) — den Franzosen: von Chausson spielte Hubermann das Konzertstück „Poëme", von Debussy wurden die berühmten „Nocturnes" („Wolken", „Fest" und „Sirenen" — diese mit den vokalisierenden Frauenstimmen) — aufgeführt, und den Schluß machte Ravels jetzt so viel gespielter Orchesterwitz „Bolero"! Und das letzte „Zykluskonzert" brachte eine famose Aufführung der „Beethoven-Variationen" von M. Reger. Carl Schuricht und sein Orchester wurden jederzeit stürmisch gefeiert. Prof. Otto Dorn.

WÜRZBURG. Es ist eine auffallende Tatsache: das Würzburg früherer Jahrhunderte zeitigte eine Blüte der bildenden Künste, im Besonderen der Plastik und der Architektur. Heute ringen die Würzburger Bildhauer, Maler, Architekten schwer um tiefergehende Wirkung ihres Schaffens, dafür triumphiert die Musik über alle anderen künstlerischen Strebungen. Mit Recht mag manche Großstadt voll Neid sehen auf die Vielfalt und Fülle des musikalischen Geschehens in Würzburg und auf das Echo, das Musik hier findet. Nur das Wesentlichste soll in diesem bis September 1930 reichenden Rückblick davon umgrenzt werden. Als ein Gradmesser für die Lebendigkeit des musikalischen Interesses mag wohl gelten: Art und Umfang der Pflege des Chorgesanges. Dieser blühte hier in den letzten Jahren stark auf. Die Zahl der Gesangvereine ist schon fast zu groß zu nennen, ein Zusammenschluß da und dort wäre wohl besser. Die öffentlichen Vereinskonzerte zeigen durchwegs beachtliche Schulung; nicht nur altes Liedgut wird gepflegt, auch für neue Chorwerke wird gelegentlich ein Einsatz gewagt. Besonderer Erwähnung bedarf die wertvolle Kulturarbeit, die der feinsinnige Carl Schadewitz mit dem „Würzburger Sängerverein" leistet, der jetzt auch über einen Jugendchor und ein eigenes Orchester verfügt. Letzteres hat jüngst in einem Orchesterabend sehr achtbare Proben seines Könnens gegeben, auch mit der Begleitung des Bruch-Violinkonzertes, das Willy Schaller technisch und musikalisch überlegen gestaltete. — Sehr stimmungsvolle geistliche Konzerte veranstaltete der bekannte hiesige Orgelmeister Hanns Schindler, der sich mit seiner „Würzburger Madrigalvereinigung" einen a-cappella-Chor geschaffen hat, der schwierigste Aufgaben alter und neuer Literatur in subtilster Weise zu lösen vermag. Solistisch traten u. a. die beiden ausgezeichneten Sopranistinnen Sophie Höpfel und Lina Grimm hervor. Die Altistin Maria Großhauser überraschte durch die Fortentwicklung ihrer vollklingenden Stimme, mit der sie in der vom Stadttheater veranstalteten Armin Knab-Feier zum 50. Geburtstag des Komponisten die urweltlich-großen Mombertlieder so herrlich gestaltete. — Die weitgehendsten Anregungen gingen von den bisher sechs Orchester- und Kammermusikkonzerten des Staatskonservatoriums aus. Neben klassischen Werken wie Haydns Cellokonzert (Christia Kolessa), Beethovens „Eroika" und Es-dur-Klavierkonzert (Dr. Joh. Hobohm), Schuberts „Unvollendete", Schumanns 4. Symphonie u. a. m. hörte man eine Reihe zeitgenössischer Werke: Mah-

lers 2. Symphonie (in der L. Mysz-Gmeiner voll Innerlichkeit das „Urlicht" sang), Paul Hindemiths „Konzertmusik für Klavier, Blechbläser und Harfen" (E. Lübbecke-Job), die eine Abkehr von der reinen Motorik zeigt, überhaupt manches, was aufhorchen läßt; Paul Dukas „Der Zauberlehrling", Sinigaglias Ouvertüre zu „La Baruffe Chiozotte", Siegfried Wagners Zwischenspiel „Glaube" aus der Oper „Der Heidenkönig" (in einer kurzen Ansprache gedachte der Direktor des Lebenswerkes Siegfried Wagners, der übrigens genau sechs Jahre zuvor an der Spitze des Konservatoriums-Orchesters gestanden hatte), Georg Schumanns etwas äußerliche Variationen „Gestern Abend war Vetter Michel da", endlich Gottfried Rüdingers „Schwäbische Musik", die durch ihre klanglich aparten Einfälle und die ausgezeichnet gearbeitete burleske Schlußfuge eine sehr freundliche Aufnahme fand. In der Kammermusik gab es ein Streichquartett von Georg Göhler (Schiering-Quartett), das am meisten in seinem zwingend gestalteten 1. Satz überzeugte, vier entzückende „Intermezzi" des Schweizers Jos. Lauber, voll feinen Humors von Mitgliedern des Würzburger Bläserquintetts dargeboten und eine „Schwedische Phantasie", Präludium, Variationen und Fuge op. 34 für Orgel und vier Blechbläser von Hanns Schindler, vom Komponisten selbst gespielt. Ein Werk voll tiefen Ernstes, mit dem Nachklang düsterer nordischer Landschaftsbilder. — Wohl das tiefste Erlebnis ging aus von dem letzten Orchesterkonzert, in dem Hermann Zilchers Hölderlin-Zyklus für Singstimme und Orchester und die 8. Symphonie von Bruckner hier erstmals aufgeführt wurden. In seinem Werk 28, das noch in die Zeit der „Liebesmesse" fällt, setzte sich Zilcher nicht etwa die Aufgabe, Gedichte von Hölderlin zu „komponieren", er schuf vielmehr ein Lebensbild Hölderlins, die unerhörte Tragödie dieses Einsamen, indem er elf Gedichte, die dem Auf- und Abstieg des Dichters in lockeren Umrissen folgen, zu einer Einheit verschmolz. Daraus folgerte die symphonische Geschlossenheit des thematischen Baues, der übrigens so kunstvoll ist, daß er sich erst eingehender Versenkung in den Klavierauszug voll zu erschließen vermag. Der Mystik des Wortes bei Hölderlin steht bei Zilcher die Mystik seines Klanges gegenüber. Es kann ruhig gesagt werden: die Zeit ist nicht mehr ferne, wo stärker noch als bisher empfunden wird, von welchem Ebenmaß der Form, von welcher Tiefe dieses Werk Zilchers ist, über das die ganze „Stille der Schönheit" auszugießen dem Komponisten gegeben ward. In seiner Gattin Margret Zilcher-Kiesekamp stand ihm eine Interpretin ungewöhnlichen Formates zur Seite, die die Schwierigkeiten scheinbar mühelos meisterte. Die zusammenfassende Kraft, mit der Zilcher als Dirigent über der Einzelschönheit die großen Linien aufzeigte, schuf dann mit Bruckners „Achter" das andere starke Erlebnis des Abends. Daß das Konservatoriumsorchester, in dem doch außer den Professoren an den ersten Pulten noch in der Ausbildung begriffene Musiker sitzen, Werke von solcher Schwierigkeit klanglich und geistig in solcher Ausführung herauszubringen vermag, ist das unschätzbare Verdienst Zilchers, in seiner Eigenschaft als Orchestererzieher und als begeisternder Dirigent. — Die Freunde alter Musik versammelte Dr. Oskar Kaul in zwei überaus anregenden Abenden des „Collegium musicum". In dem J. S. Bach-Abend, an dem auch der Meister der Viola da Gamba Christian Döbereiner mitwirkte, wurde die bedeutende Trauerode der unverdienten Vergessenheit entrissen. — Sehr vielfältig war die Reihe der Soloabende: das Zilcher-Trio setzte sich mit seinem elementaren Musizieren für Regers geniales Trio e-moll op. 102 ein, Heinz Knettel, der jetzt für das Konservatorium gewonnen wurde, erwies sich in seinem ersten Klavierabend als Pianist geschliffenster Prägung, klanglich besonders für impressionistische Klaviermusik begabt. Der opferbereiten Konzertdirektion Oertel dankte man vier Meisterkonzerte: Edwin Fischer, Emmy Krüger-Knote-Zilcher, Julius Patzak, Marteau-Zilcher. An Berühmtheiten hörte man sonst noch: Lamond, Elly Ney, Mysz-Gmeiner, Fritz Wolff, Földesy und Prihoda. — Auf dem Gebiet der Oper und Operette war man infolge der Kurzsichtigkeit der Stadträte auf eine Anzahl Gastspiele der Münchener Musikbühne (Professor Fischer) beschränkt. Die solistisch stets ausgezeichnet besetzten Aufführungen im Hutten-Saal waren meist ausverkauft! Nunmehr besann sich die Stadt doch eines besseren und beschloß, im nächsten Spieljahr wieder kleinere Opern und Operetten in den Spielplan aufzunehmen.

Bert Friedel.

## AUSLAND.

PARIS. Der Saisonanfang war imposant: volle Häuser in den zehn hier allwöchentlich stattfindenden Symphoniekonzerten! Die Pariser Presse konstatiert, daß die deutsche Musik eine herrschende Stellung einnimmt: „Beethoven, Wagner und Rich. Strauß sind Götter des Tages!" — Auch Brahms gewinnt ständig an Wertschätzung. Bereits im Oktober sind sämtliche Symphonien dieses, bis vor einigen Jahren, hier noch viel umstrittenen Meisters, wirkungsvoll gespielt worden. — Den Konzertreigen eröffnete das fein abgestimmte Pasdeloup-Orchester. Inghelbrecht verstand, als sensibler, kulti-

vierter Orcheſterführer bei Beethovens „Achter" die dionyſiſche Heiterkeit und beſonders bei Debuſſy's „Meer" die klangdichteriſchen Abſichten einzigartig hervorzuheben: er trug einen ſchönen Erfolg davon. Später ſtellte ſich Inghelbrecht auch als Komponiſt einer beifällig aufgenommenen, kurzen „Kammerſymphonie" vor. — Alb. Wolff, der à la Toscanini buchſtäblich Alles, auch die allerneueſten Werke, auswendig dirigiert, machte uns bei Lamoureux mit einer von friſcher Lebendigkeit erfüllten Suite von Roger-Ducas, einem Komponiſten neuer, jedoch bewußter Haltung, bekannt. Bei der grandioſen Aufführung des „Requiems" von Berlioz beging dieſer Dirigent leider einen erſtaunlichen Stilfehler: er ließ zuerſt den „Römiſchen Karneval" ertönen!! — Das 50-jährige Beſtehen der Lamoureux-Konzerte wurde durch 4 Feſtabende mit ausſchließlich franzöſiſcher Vortragsfolge gekennzeichnet. Es kamen 21 Werke zu Gehör und zwar nur von Komponiſten gemäßigter Richtung: Lazzari, Bachelet, Kopartz, Chausson, Chabrier, Dukas, Magnard, Lalo, d'Indy, Duparc, Debussy, Bruneau, Pierné, Charpentier, Rabaud, Hué, Fauré, Schmitt, Rousſel und Ravel, von denen die beiden letztgenannten entſchieden diejenigen ſind, die ſich von Wagner und Rich. Strauß am meiſten entfernt haben. Bei vielen Anderen merkt man immer noch dieſen Einfluß und die Impreſſioniſten ſind auch ohne einen Mussorgsky undenkbar. So bleibt eigentlich, bis auf einen gewiſſen klangſinnlichen Reiz, wenig von echt franzöſiſcher Art übrig. — Verlaine ſagte einmal: „de la musique avant toute chose" (vor allen Dingen muß es Muſik ſein!) — dieſes Prinzip hat ſcheinbar der Leiter des Lamoureux-Orcheſters, Albert Wolff, verfolgt, als er die Wahl der Werke traf. Man hörte zweifelsohne Muſik, wenn auch verſchiedener Qualität: die Extremiſten waren doch dem Programm ferngehalten! Das klangprächtige Orcheſter bot über 10 Stunden Muſik — eine anſtrengende Arbeit, die ſchöne Reſultate zeigte. Eine beſondere Anziehungskraft übte das Erſcheinen des bekannten Schriftſtellers Paul Valéry und des ex-Miniſters Eduard Herriot am Rednerpult aus, die den Gründer des Konzertunternehmens Charles Lamoureux auch als den Vorkämpfer des „Wagnerismus in Frankreich" und den Interpreten ausländiſcher Komponiſten prieſen. Der große Muſikfreund Herriot, dem die deutſche Muſik am Herzen liegt, ſprach ſehr eindrucksvoll. — Der Gaſtdirigent des Pasdeloup-Orcheſters René-Baton machte ſich um die Wiedergabe der César Franck Symphonie d-moll verdient, ein Werk, das in Deutſchland kaum geſpielt wird, obwohl es neben der „Fantaſtiſchen" von Berlioz, zu den wenigen franzöſiſchen bezw. belgiſchen Schöpfungen von unſtreitig dauerndem Wert gehört. Nach dem erſten Satz, der im klaſſiſchen Stil mit einer gewiſſen Brahms-Vorahnung gehalten iſt, weiſt der Zweite eine mehr gefällige epigonenhafte Form auf. Das Finale iſt dagegen grandios und in der thematiſchen Bearbeitung der etwas herben Melodik, ganz C. Franck! — Nun iſt Richard Strauß in der Großen Oper vom internationalen Publikum bejubelt worden, als er den „Roſenkavalier" und die „Salome" dirigierte. Anläßlich des Pariſer Beſuches dieſes hier allſeitig geſchätzten Komponiſten, hatten wir gehofft, wenigſtens eine ſeine ſpäteren Opern, z. B. „Ariadne auf Naxos", neueinſtudiert zu hören und auch in dem von Rich. Strauß im „Champs-Elysées"-Theater geleiteten Orcheſterkonzert, anſtatt der bereits viel geſpielten Werke („Tod und Verklärung", „Don Juan" etc.) ſeiner „Alpenſymphonie" zu begegnen — leider vergebens! Wer Rich. Strauß vor einem Vierteljahrhundert in Leipzig, als feurigen, raſſigen Dirigenten erlebt hat, würde ihn heute nicht wiedererkennen. Er verhielt ſich dem Pariſer Orcheſter gegenüber ziemlich reſerviert, änderte wenig an der hier herrſchenden Straußauffaſſung, ein diplomatiſcher Zug, der von der Kritik mit dem Urteil: „das Orcheſter und der Kapellmeiſter waren miteinander ſehr zufrieden" quittiert wurde. An einer offiziellen Strauß-Feier nahm im Kreiſe deutſcher Diplomaten auch der franzöſiſche Unterrichtsminiſter teil. Im Verlauf dieſer gratulierte er Richard Strauß zu ſeiner neuen hohen Auszeichnung als „Commandeur de la Legion d'Honneur". — Die „Dreigroſchenoper" von Brecht und Weill, die zur Wiedereröffnung des in der Peripherie des Künſtlerviertels von Paris liegenden Montparnasse-Theaters gegeben wurde, iſt von Pariſern allgemein abgelehnt worden. Man fragte ſich, was eigentlich von der alten engliſchen Oper bei dieſer „geſchmackloſen" Bearbeitung noch übrig geblieben iſt und warum das Werk nun „Oper" heißt, wo die „Muſik als Jazz" dort eine untergeordnete Rolle ſpielt. Trotz der effektvollen Inſzenierung von G. Baty, konnte man keinen rechten Eindruck gewinnen, da die Pariſer Aufführung eine Poſſe daraus machte und jeden tieferen Sinn der Urdichtung, wie etwa die Verherrlichung der Armut, gänzlich verkannte. —

Die neueſte „Vierte Symphonie" op. 47 von Prokofieff, einer der markanteſten Perſönlichkeit der modernen ruſſiſchen Muſik, entbehrt die frühere originelle Phyſiognomie des Komponiſten, der jetzt beſtrebt war, einfacher zu ſchreiben. Es entſtand daher ein epiſodenhaftes Werk ohne große Linie, jedoch mit Neigung zum Lyrismus und geſuchter Harmonie. Bedeutender ſind

Prokofieff's neueste Versionen seiner frischen Ouverture op. 16 und des zweiten, sehr dankbaren Klavierkonzertes op. 42, das 1928 nach Skizzen rekonstruiert worden ist, da das bei der Abreise des Autors aus Rußland (1918) dort vergessene Manuskript von der Sowjetregierung als „Nationaleigentum" beschlagnahmt wurde. (Ähnlich erging es auch Schaliapin, der neulich höchst erstaunt war, in der Vitrine einer Pariser Buchhandlung eigene „Memoiren" ausgestellt zu sehen — nach übersetzten Aufzeichnungen, die der große „Volkssänger" einem Freunde in Moskau anvertraut hat und die, auch aus obigem Grunde, vom Staate veröffentlicht wurden.) — Eine Sensation rief im vor. Herbst nur ein Werk: „Concerto grosso" eines homo novus, der starke Beachtung verdient, Markewitsch „Igor des Zweiten" hervor. Seine Schaffenstechnik, die nicht an Strawinsky, sondern eher an Hindemith erinnert, jedoch noch mehr in's Koloristische und Potentielle gesteigert ist, erregte Staunen und wenn solches der Anfang der Philosophie sein soll, so ist hier entschieden die Erschließung einer neuen Welt, in der die junge Generation sich wohl fühlt und wo die älteren Musiker nicht lange verweilen möchten. Man kann nur bedauern, daß ein so starkes Talent wie der blutjunge Markewitsch sich mit der atonal-zeitgebundenen Musik derartig abgibt, anstatt seine wirklich empfindungsreiche Rhythmik in den Dienst der wahren Kunst zu stellen. — Eine vorzügliche Aufführung der schönen „Romantischen Suite" von Max Reger, die wir Hermann Scherchen verdankten, ließ mich eine andere, allgemein gelobte Novität: „La Cella Azzura" des jungen Italienes Rocca versäumen. — Alban Berg's „Lyrische Suite" ist eine rhythmisch äußerst varierte, unter geschickter Ausnutzung aller möglichen Streichquartetteffekte mit Dissonanzen durchsetzte Klangkonstruktion, die jedoch jeder Lyrik entbehrt, bis auf . . . das „Tristanmotiv", welches der Komponist zum Schluß als Beweis dafür, daß „Wagner auch schon atonal komponierte" anwendete!?! Sic! — Anton von Webern Streichquartett op. 5 hat den einzigen Vorzug, äußerst kurz zu sein. Diese aus Nichts geschaffene „Tonkunst" wirkte nach dem trivialen „Milhaud Nr. 7" wie ein Buch mit sieben Siegeln. Das ausgezeichnete Wiener-Kolisch-Quartett beging wieder, wie im vorigen Jahre, denselben Fehler, solche rein mentale Kreationen zwischen den Klassikern auf's Programm zu setzen. Das Resultat: kaum 100 Zuhörer im Saale! — Das Dresdner Streichquartett spielte dagegen nur Beethoven, zwar sehr schön und ausdrucksvoll, aber etwas gemütskühl. — Das belgische „Pro Arte"-Quartett hat viele Vorzüge des Ensemblespieles, die man früher bei Capet bewunderte, nur besitzt der Primgeiger nicht dessen vergeistigten Strich. Zwei Abende mit klassischem und impressionistischem Programm lockten eine kleine aber auserlesene Kammermusikgemeinde herbei. — Als Meteor erschien auch das „internationale" Quartett Roth, das zwischen Budapest und New-York pendelt. Es war eine Freude Haydn op. 76 und Beethoven op. 10 in vorzüglicher Ausführung zu genießen. Man ist eigentlich in kammermusikalischer Hinsicht in Paris nicht verwöhnt — das beste hiesige Quartett Calvet spielt nur in geschlossenen Vereinsabenden und seit dem Tode von Capet trägt kein Pariser Quartett den Ruhm nach auswärts. — Dem Führer der musikalischen „Avant-Garde" Gaillard gehört das zweifelhafte Verdienst manche halbvergessene Werke, z. B. des Vertreters des französischen Musikhumors, Erik Satie, auszugraben. Sonst hörte man noch die Vierte Symphonie von Darius Milhaud, ein Werk, das eher Suite genannt werden müßte, ferner sein neues Pauken-Konzert, in dem die Schlaginstrumente nur äußerlich in den Vordergrund des Orchesters treten. Der Komponist strebt von jeher nach melodischer Linienführung, besonders im zweiten Satz, wo er die Posaune ein sangbares Thema in hebräischer Klageart spielen läßt. — Im übrigen ist augenblicklich die musikalische Moderne die unrentabelste Sache der Welt. Mangelhaftes Interesse, auch seitens der Besucher der „Avant-Garde-Konzerte" macht sich bemerkbar: während der Vorträge werden im Publikum Bücher gelesen, eine Beschäftigung, die bei manchem „Kontrapunkt für's Auge',' entschieden vorzuziehen ist. (Bei der Besprechung der „Chatte" von Sanguet bedauerte der Kritiker vom „Menestrel", daß es „keine musikalischen Tierschutzvereine gibt!") — Mit der Hochkonjunktur des Jazzes ist es auch vorbei. Bei der Aufführung des „Franco-amerikanischen Jazz-Konzertes" wurde sogar zwischen den Sätzen gepfiffen, ungeachtet dessen, daß der Komponist Jean Wiener selbst ausgezeichnet Klavier spielte. Ähnlich erging es Dajos-Bella trotz des äußerlichen Erfolges. Man war enttäuscht, so wenig Wiener Walzer von ihm zu hören, anstelle der vorgesetzten „Musik", im Vergleich zu welcher Offenbach mit seiner „Orpheus-Ouvertüre" noch als Klassiker erschien. Das Orchester wies viele Klangqualitäten auf, stand aber in der Präzision des Spieles unter dem Niveau von Jak Hilton und Whitemann. — Jetzt zu den Solisten! Heinrich Schlusnus sang einen ganzen Abend mit einer perfekt geschulten, jedoch etwas rauhen Stimme. Ein durchaus ernster Sänger! Auch sein Begleiter Rupp gefiel hier außerordentlich und zeigte, was aus einer „Begleitung" werden kann, wenn am Klavier ein Vollblutmusiker sitzt. — Lotte

Lehmann bezauberte die Pariser wieder, die sie als „ideale Sängerin" klassiert haben und ihre Liederabende stürmen. Schubert liegt ihr, in seinen tiefgründigen Gesängen am besten — man bewunderte die freie Stimme ohne jede Forcierung, eine Gesangsart, die von der hiesigen Kritik den französischen Sängerinnen anempfohlen wurde. — Frau Olschewska (Wien) fiel durch ihre umfangreichen Stimmitteln auf. Sie trug bei Colonne das italienische Frömmigkeit atmende „Stabat Mater" sehr schön vor, das Rossini 1829 nach dem anfänglich geringen Erfolg des „Wilh. Tell" aus Verzweiflung komponierte. In den Brahmsschen Liedern wurde die prachtvolle Ausdeutung der Altistin von dem Begleiter, Doyen, leider gar nicht unterstützt.. — Die Koloratursängerinnen waren in Überzahl. Maria Ivogün begeisterte das Publikum mit dem höchsten Raffinement ihrer Vokaltechnik, ließ es jedoch mit ihrer Liederinterpretation kalt. — Toti del Monte entzückte nicht nur dank der festsitzenden Koloratur, sondern auch durch ihr klangreiches Organ. — Maria Kurenko war man für das prächtige Lied op. 129 von Schubert: „Der Hirte auf dem Felsen" (mit Klarinettenbegleitung!), sowie für das als Zugabe gespendete „Maria's Wiegenlied" von Max Reger dankbar. — Alle erwähnten Sängerinnen übertrifft an Frische der Stimme Maria Guillemetti, die ein vorbildliches, aus alten italienischen Meistern, von denen der jüngste an dem Abend Rossini war, zusammengesetztes Programm koloristisch vortrug. Auch Lina Falk (Brüssel) entfaltete in geistlichen Liedern ihre schön ausgeglichene Altstimme und bewies wiederum, daß sie zu den besten Oratoriensängerinnen gehört. — In der Philharmonischen Gesellschaft hatte man die Freude Elena Gerhardt zum ersten Male in Paris zu hören und sie als wahre Meisterin des Liedgesanges schätzen zu lernen. Besonders gut gelangen ihr Hugo Wolf's Lieder, auch dank der Kunst ihres vortrefflichen Klavierpartners, Koenrad v. Boos.

Von den Pianisten interessierte am meisten der Deutschamerikaner Walter Rummel durch eigene Übertragungen verschiedener Bach'scher Choräle. — Der Klavierabend von Elly Ney („internationale Pianistin", wie es annonziert wurde!) litt unter einer auffallend gewollten Originalität der Vortragsfolge: zuerst Liszt's „Bénédiction" (unerklärlicherweise zur Hälfte gekürzt) und Mephisto-Walzer — zum Schluß Bach'sche „Chromatische"!! Der Höhepunkt des Konzertes war op. 111 von Beethoven, in solcher gewaltigen Ausführung, wie man es in Paris kaum je vorher zu hören bekam. Mozart war dagegen zu gesucht einfach und nüancenarm. (In der Mozartauffassung müssen wir dem Pariser Robert Casadesus den Vorzug geben, der äußerst geschmackvoll und ungekünstelt das A-dur Konzert neulich spielte). Man bedauerte von einer so bedeutenden Brahmsspielerin wie Elly Ney, das zuerst bei Pasdeloup angesetzte B-dur-Klavierkonzert nicht zu hören, anstelle des Beethoven'schen G-dur, das auch viele Franzosen höchst anständig spielen, wie z. B. der junge Jean Doyen, der im letzten Moment für den leider erkrankten Edwin Fischer bei Colonne einsprang. (Künstler, die aus Deutschland kommen, begehen oft in Paris die Unvorsichtigkeit, zu bekannte Werke vorzutragen. So auch der talentvolle Jascha Horenstein (Düsseldorf), der anstatt des hier von Vielen ersehnten Bruckner, zum 7ten Male in dieser Saison Beethoven's „Siebente" ertönen ließ.) — Ein Künstlername darf nicht vergessen werden: Maria Panthés (Genf), eine spontane Persönlichkeit, die mich in ihrem Spiel an Reisenauer erinnerte. Wenn Liszt (H-moll) und Beethoven (Appassionata) noch manchen Wunsch offen ließen, so schuf die nahezu vollkommene Wiedergabe der beiden Chopin'schen Sonaten einen so warmen Kontakt zwischen Podium und Auditorium, wie man es in Klavierabenden nur selten erlebte. —

Wer Schaljapin auf der Bühne nicht gesehen hat, kann sich keine Vorstellung von der Genialität der Typendarstellung dieses großen Künstlers machen. Spiel, Gesang, Maske — alles wird zum einheitlichen, prägnant geformten Ganzen, das aus dem Leben gegriffen ist. Schaliapin sang in Paris im „Fürst Igor" von Borodin, zum ersten Male während seiner künstlerischen Laufbahn, außer der Partie von Galizky, an demselben Abend auch den Khan Rontschak und schuf eine dämonische Gestalt, die den ganzen asiatischen Geist in sich verkörperte — eine unvergeßliche Leistung, die den ungünstigen Eindruck seines vorjährigen Konzertes gänzlich aufhob. Im „Boris Godunow" übertraf sich Schaliapin. Die Mussorgsky'sche Schöpfung wuchs durch ihn zu einer kongenialen, ergreifend tragischen Gestaltung, die an Shakespeare heranreichte. Auch sein Müller in der alten russischen, mozartisch angehauchten Oper „Russalka" (Najade) von Dargomijsky ist ein prächtiger Volkstyp. Jetzt erwartet man noch mit Spannung Mussorgsky's „Jahrmarkt von Sorotschin", den der energievolle Direktor der Pariser Russischen Oper, Fürst Zeretelli, noch diesen Winter geben will. Mit der ausgezeichneten Inszenierung von Rimsky-Korsakoff's „Sadko" und „Zarenbraut" gestaltete sich dieses Unternehmen zum Ereignis der Opernsaison, das alle sonstigen Theaterdarbietungen in den Schatten stellte.

Anatol v. Roessel.

## MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Neue Chormusik 1931 in Mannheim. Vom 2. bis 4. Oktober findet in Mannheim die Tagung „Neue Chormusik 1931" statt. Die Veranstaltung soll dem in schwerer Krise ringenden Chorwesen neue Wege weisen und frischen Impuls geben. Veranstalter sind die „Gesellschaft für Neue Musik", die Volkshochschule Mannheim und der Ausschuß für Volksmusikpflege. Als Darbietende sind der Mannheimer Kammerchor, der Kammerchor der Liedertafel, der Arbeiter-Sänger-Chor, der Bachverein Heidelberg, der Beethovenchor Ludwigshafen und der Cäcilienverein Weinheim gewonnen. Alle Formen moderner Chormusik werden vorgeführt werden und eine große Anzahl namhafter moderner Chorkomponisten wird in diesen Tagen, zum Teil mit Uraufführungen, zu Wort kommen; so: J. Haas, Driesch, Wellesz, Hindemith, H. Hermann, Orff, Strawinsky, Lendvai, Dessau, Grabner, P. Groß, A. Mendelssohn, Kaminski und Karl Marx. K. Stengel.

In den Tagen vom 24. bis 27. Juli ds. Js. fand in Bern / Schweiz das 19. Eidgenössische Musikfest mit einer Beteiligung von 200 Kapellen, ca. 6000 Bläsern in der glanzvollsten Weise statt. Es war ein Musik-Nationalfest der Schweizer Musikvereine. Der Eidgenössische Musikverein besteht aus 1000 Sektionen mit ca. 30 000 Mitgliedern unter der Präsidentenschaft von Professor Lombriser, Freiburg (Schweiz) und Redakteur Prof. J. Etlin, Luzern. Der Festzug mit den 200 Kapellen und der Festakt mit anschließendem Massenchor von 6000 Musikern auf dem Bundes-Palastplatz waren unvergeßliche Erlebnisse, u. a. die Weihe der neuen Bundesfahne, die Preisverteilung in Anwesenheit der Schweizer Bundesregierung boten den Höhepunkt dieses National- und Volksmusikfestes. — Das Preisgericht bestand aus 15 Fachmännern und Autoritäten der internationalen Musikwelt, u. a. betätigten sich als Kampfrichter der Komponist Franz von Blon, Prof. Gilson, Brüssel, Prof. Fernand, Paris, der Chef des Musikkorps der republik. Garde Major Dumont, Paris, Prof. O. Ranalli, Bologna (Italien), Prof. Kühne, Nürnberg, Deutscher Heeresmusik-Inspizient Hermann Schmidt, Berlin, Musikdirektor F. Bodet, Genf, Kapellmeister Zimmer, Berlin, Obermusikmeister Bernhagen, Konstanz, Obermusikmeister Sauter, Würzburg, Obermusikmeister Schumann, Tübingen, Musikdirektor Heimig, Bienne, Musikdirektor Rudolph, Karlsruhe, Kammermusiker a. D. Theo Rüdiger, Weimar. Den 1. Preis errang mit 147 Punkten das Philharm. Orchester Lugano, Musikverein Wädenswil, Stadtmusik Luzern und die Stadtmusik Arbon. Das Wettspiel fand in 5 Klassen statt und bewies die aufstrebende hohe Leistungsfähigkeit sämtlicher schweizerischer Musikvereinskapellen.

Richard-Wagner-Feier in Triebschen. In Triebschen fand kürzlich eine Wagner-Feier statt, die der Wagnerinterpret und Freund des Hauses Wahnfried Dr. U. Joachim veranstaltet hatte. Er hielt die Gedächtnisrede; daneben wurde jene denkwürdige erste Aufführung des „Siegfried"-Idyll, das Wagner als Geschenk für Cosima und den zweijährigen Siegfried geschrieben hatte, durch Alexander Krannhals mit dem Luzerner Kursaalorchester rekonstruiert. Auch diesmal machte die Musik wieder tiefen Eindruck auf die zahlreich erschienenen Hörer.

Zur Erinnerung an den Aufenthalt Richard Wagners auf Sizilien in der Zeit vom November 1881 bis zum April 1882, dem man die Vollendung seines „Parsifal" verdankt, werden in Palermo Rich.-Wagner-Feiern geplant, in deren Mittelpunkte Festaufführungen des „Parsifal" stehen. Noch heute wird im Hotel Des Palmes, wo Wagner abgestiegen war, ein Harmonium gezeigt, auf dem der deutsche Meister gespielt hat; die zu Anfang des Weltkrieges verschwundene Marmortafel am Eingange des Gasthofes soll erneuert werden.

## GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Der Tagungsplan der 58. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner vom 28. September bis 2. Oktober 1931 in Trier sieht folgende musikalische Vorträge vor: Musikgeschichte: Univ.-Prof. Dr. Ludwig Schiedermair, Bonn; Studienrat Edmund Wansleben, Trier; Privatdozent Dr. Rudolf Steglich, Erlangen: Zum Problem der Grundbewegung im zeitgenössischen Musizieren; Univ.-Prof. Dr. Georg Schünemann: Musikalische Eignungsprüfungen; Univ.-Prof. Dr. Becking: Goethe und Schubert; Dr. H. Lebede: Schallplatte im Musikunterricht; Privatdozent Dr. Karl Gustav Fellerer, Münster i. W.: Musik und Musiktheorie in der Humanistenschule; Univ.-Prof. Dr. Joseph Müller-Blattau, Königsberg: Goethes Kantatendichtungen in ihrer musikalischen Zielsetzung; Univ.-Prof. Dr. Arnold Schmitz, Breslau: Über den Begriff der Romantik in der deutschen Musik des 19. Jahrhund.; Privatdozent Dr. Joseph Schmidt-Görg, Bonn: Probleme der Klangfarbenforschung; Prof. Dr. Felix Oberborbeck, Hochschule für Musik, Köln: Ist eine Erziehung zum Musikverständnis durch Klassen-

unterricht in der Schule möglich?; Studienrat Dr. Paul Mies, Köln: Muſik und deutſcher Aufſatz.

Dr. Wilhelm Hitzig, Archivar des Leipziger Verlagshauſes Breitkopf & Härtel und Herausgeber des bekannten Jahrbuchs „Der Bär", hielt in der Leipziger Ortsgruppe der Deutſchen Muſikgeſellſchaft einen Vortrag über „Johann Gottlob Imanuel Breitkopfs muſikgeſchichtliche Bedeutung". Er machte die Hörer mit einer der vielſeitigſten und feſſelndſten Erſcheinungen der Verlagsgeſchichte bekannt; J. G. I. Breitkopf, durchaus kein bloßer „Geſchäftsmann", hat zwiſchen Barock und Klaſſik auf die Schickſale der Muſik den ſtärkſten Einfluß gehabt und durch die Vervollkommnung des Noten-Typendrucks wie auch durch den Verſuch, das Verlagsrecht auf neuen Boden zu ſtellen, Verdienſte ſogar um unſere Gegenwart ſich erworben.

Ein „Verein der Freunde der Kroll-Oper" wurde in Berlin ins Leben gerufen. Seine Gründer ſind Max Reinhardt, Hans Pölzig und Walter von Molo. Bei der Gründungsverſammlung waren u. a. anweſend: Geheimrat Juſtus, der Direktor der Nationalgalerie; Reichskunſtwart Dr. Redslob; Funkintendant Fleſch; Reichsminiſter a. D. Koch-Weſer und Vizepräſident der Bühnengenoſſenſchaft Hans Otto. Zweck des Vereins iſt, die Kroll-Oper, die als ſtaatliches Inſtitut in der vergangenen Woche zu exiſtieren aufgehört hat, in dem bisherigen künſtleriſchen Geiſt auf neuer organiſatoriſcher Grundlage weiterzuführen. Der Vorſtand ſetzt ſich zuſammen aus Prof. Arthur Schnabel, Klaus Pringsheim, Alfr. Flechtheim und Eckard von Naso.

## KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Das Pianohaus Rück, Nürnberg, hat den ſechs beſten Abſolventen des Nürnberger Konſervatoriums je eine Freikarte zu den diesjährigen Bayreuther Feſtſpielen geſpendet und kommt auch für die Fahrtauslagen dieſer Feſtſpielreiſen auf. Dieſes ebenſo kunſtfreundliche wie pädagogiſche Vorgehen verdient öffentliches Lob.

An der Berliner Univerſität werden im nächſten Winterſemeſter Prof. Dr. Arnold Schering über „Bach und der deutſche Geiſt" und Prof. Dr. Johannes Wolf über „Das deutſche Singſpiel" leſen.

Das Schleſiſche Konſervatorium — Breslau — eröffnet ab 13. Oktober eine Abteilung für Schauſpiel, Sprech- und Tonfilm unter Leitung von Fr. Bühnenregiſſeurin Heide-Matzdorff.

Im November 1905 iſt das „Collegium musicum", das heutige Muſikwiſſenſchaftliche Inſtitut der Univerſität Leipzig, von Hugo Riemann begründet worden. Aus dieſem Anlaß beging das Inſtitut eine ſchlichte 25-Jahr-Feier, in der Prof. Dr. Theodor Kroyer, der jetzige Direktor des Inſtituts, die Gedenkrede hielt. Seitdem die Ausbildung der Muſik-Studienräte Sachſens zu ihrem weſentlichen Teil dem Inſtitut anvertraut iſt, und ſeitdem die Inſtrumentenſammlung Wilhelm Heyers in Köln vom ſächſiſchen Staat für das Inſtitut erworben wurde, iſt deſſen Bedeutung, zu der Hugo Riemann und nach ihm Hermann Abert den Grund gelegt haben, um ein Vielfaches gewachſen; der ſichtbare Ausdruck dafür iſt die Überſiedelung in den Nordflügel des neuen Leipziger Graſſimuſeums.

Mit Beginn des Sommerſemeſters wurde der Württ. Hochſchule für Muſik in Stuttgart eine Abteilung für katholiſche Kirchenmuſik angegliedert. Dadurch hat Stuttgart als dritte deutſche Muſikhochſchule (neben Berlin und Köln) ſowohl proteſtantiſche wie katholiſche Kirchenmuſik im Lehr- und Arbeitsplan vertreten. Als neue Kräfte für die katholiſche Abteilung (Leitung: Prof. Dr. H. Keller) wurden gewonnen: P. Fidelis Böſer O.S.B., Subprior der Erzabtei Beuron (Gregorianiſcher Choral und Liturgie), Prof. Gutmann (Kirchenlatein) und Dr. A. Krießmann (Geſchichte und Aeſthetik der katholiſchen Kirchenmuſik). Aufnahmeprüfung zu Beginn des Winterſemeſters (21. September). Proſpekte mit Lehrplan und Prüfungsbeſtimmungen ſind durch das Sekretariat der Hochſchule, Stuttgart, Urbansplatz 2, erhältlich.

Die Seminarklaſſe des Konſervatoriums zu Heidelberg veranſtaltete kürzlich einen der Entwicklung des Klaviers gewidmeten Abend: nach einem ausführlichen Referat über dieſes Thema brachten Schüler der Anſtalt Proben der Klavierliteratur aus dem 16.—18. Jahrhundert in chronologiſch geordneter Reihenfolge.

Als Abſchluß des Sommerſemeſters gaben 80 Schüler des Jenaer Konſervatoriums der Muſik in fünf Abenden einen weitgeſpannten Überblick über die Arbeit des Inſtituts, die ſich auf ſoliſtiſche und kammermuſikaliſche Gebiete, auf Orcheſter- und Chordarbietungen erſtreckt. Die Vorbereitungsklaſſen ſpielten vorzugsweiſe zeitgenöſſiſche Literatur, während die Ausbildungsklaſſen beſonders altklaſſiſche Werke zum Vortrag brachten. Großen Anklang fand ein Volksliederabend unter Leitung von Prof. Georg Brieger, der als neue Lehrkraft für Theorie und Muſikerziehung gewonnen wurde.

Der 96. Vortragsabend des Jenaer Konſervatoriums der Muſik (Leiter Profeſſor Willy Eickemeyer) am 15. Juli brachte inſofern eine Neuerung im Rahmen dieſer Veranſtaltungen, als

ein neugegründeter Frauenchor zum erstenmal öffentlich hervortrat. Chöre a cappella und solche mit Instrumentalbegleitung kamen zum Vortrag. Die Leitung dieses Chores liegt in den Händen von Professor Georg Brieger.

Die Staatliche Akademie für Kirchen- und Schulmusik in Berlin veranstaltete im Sommersemester 1931 in ihrer Aula einen Dietrich Buxtehude-Abend, an dem der Kopenhagener Domorganist N. O. Raasted einen Vortrag über den „Nordischen Ton in Buxtehudes Schaffen“ hielt und Orgelwerke des Meisters spielte. Als Gesangssolist wirkte der Direktor Prof. D. Dr. Moser mit, als Leiter des Collegium musicum instrumentale Prof. D. Dr. Seiffert. Ferner fanden Vortragsabende statt: der Gesangsklassen Ludwig Ruge und Prof. Hertha Dehmlow, der Klavierklasse Lydia Lenz, die neben Klavierwerken älterer Meister solche von Reger und Haas brachte, der Klavierklasse Else C. Kraus mit vierhändigen Werken von Schubert und Schumann, sowie Kinderstücken und Variationen, von Studierenden der Kompositionsklasse R. Hernried. Für den Ausländerkurs des Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht veranstaltete die Akademie im Vorgarten des Charlottenburger Schlosses eine Mozart-Serenade, ausgeführt vom Collegium musicum instrumentale unter Leitung von Hermann Diener.

Die diesjährige Hochschulwoche der Kölner Schulmusikstudierenden auf der Freusburg brachte eine Reihe von Vorträgen, u. a. von Michael Alt (Aachen) und Dr. Hanschke (Koblenz) sowie eine Reihe von Aufführungen neuer Musik. Wolfgang Fortners Schulspiel „Creß ertrinkt“ fand als erste westdeutsche Aufführung statt, außerdem kamen Hindemiths „Frau Musika“ und andere neuzeitliche Werke zum Vortrag. Eine öffentliche Aufführung fand im Schloßhof für die Bevölkerung des Siegerlandes statt, deren Leitung in den Händen von Prof. Dr. Oberborbeck und Dr. Wilhelm Haas lag. Es fand eine Reihe von Arbeitsgemeinschaften statt, so von E. Jos. Müller (Rhythmische Gymnastik), Hilde Robert-Wusthoff (Gymnastik), Karl H. Krumm (Blockflötenspiel und Volkstanz).

Das Musikinstitut der Universität Tübingen trat im vergangenen Sommersemester mit einer Reihe von Veranstaltungen hervor. Zu Semester-Anfang dirigierte der Leiter des Instituts, Prof. Dr. Karl Hasse anläßlich der Einweihung des Festsaales der neuen Universität ein Symphoniekonzert des Philharmonischen Orchesters Stuttgart, sodann bildete im Juni das von der Deutschen Max Reger-Gesellschaft und dem Musikinstitut der Universität unter Beteiligung von Prof. Dr. Hasse veranstaltete kleine deutsche Regerfest den Höhepunkt des diessommerlichen Tübinger Musiklebens. Einen Einführungsabend in Bruckners Werk, insbesondere in seine VI. Symphonie bot sodann Dr. Karl Grunsky (Stuttgart), der über Bruckner sprach und zusammen mit Prof. Hasse die VI. Symphonie auf zwei Klavieren spielte. Von den in den Seminarübungen des Instituts in der letzten Zeit geleisteten Arbeiten auf musikgeschichtlichem Gebiet und der Semesterarbeit des Akademischen Streichorchesters und des Kammerchors des Musikinstituts legte sodann das Schlußkonzert Zeugnis ab, bei dem erstmalig bisher unbekannte württembergische Meister des 16. Jahrhunderts, Sigmund Hemmel und Balduin Hoyoul, zu Worte kamen und zwar unter Berücksichtigung des neuesten Standes der Forschung über die Aufführungspraxis des 16. Jahrhunderts mit weitgehender Heranziehung von Instrumenten (Posaunen, Trompete, Flöten, Violinen, Celli und Orgel), in Abwechslung und Zusammenwirken mit dem Chor. Außerdem spielte das akademische Streichorchester unter Leitung von Prof. Hasse Händels concerto grosso in C-moll und Bachs Flötensuite in H-moll. Zu Semesterende konnte Prof. Hasse in einem großzügig angelegten Vortrag über „Die neuere Orgelbewegung“ im Festsaal der Universität auf die Bedeutung der neuen Tübinger Universitätsorgel (nach Angaben von Prof. Hasse von der Firma Friedr. Weigle in Echterdingen erbaut) hinweisen und führte auf ihr Werke vorbachischer Meister vor.

Folgende Einzelheiten entnehmen wir dem Jahresbericht 1930/31 des Heidelberger Städt. Konservatoriums (Leitung Otto Seelig):

Die Anstalt, die sich im Laufe der letzten Jahre immer mehr zu einer Fach- und Berufschule entwickelt hat, wurde im vergangenen Schuljahre von 188 Schülern besucht, von denen 148 in Heidelberg, 40 auswärts ansäßig sind. Seit Gründung der Anstalt im Jahre 1894 ist sie von 2600 Schülern und Schülerinnen besucht worden. —

Im Laufe dieses Schuljahres wurden elf öffentliche Schüleraufführungen veranstaltet, in welchen so ziemlich alle Schüler von den Vorbereitungsklassen bis zu den Oberklassen aufzutreten Gelegenheit fanden. Von den Aufführungs-Programmen seien besonders hervorgehoben: Eine Mozart-Gedenkfeier (175. Geburtstag) am 19. 2., eine historische Aufführung der Klavier-Seminarklassen „Die Quellen des Klavierspiels bis Joh. Seb. Bach“ am 16. 6., ein Singabend der Chorklasse Dr. Leib am 10. 7., ein Kammermusikabend der Klassen Stolz am 23. 7. und ein Chor- und Orchester-Abend am 24. 7.

Die Musikabteilung des Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht veranstaltet vom 5.—10. Oktober 1931 in Berlin die IX. Reichsschulmusikwoche. Inmitten einer wirtschaftlich aufs Äußerste gespannten Lage soll durch diese Tagung das öffentliche Gewissen für die Sorge musikkultureller Aufgaben geweckt werden. Der Gefahr einer Vernachlässigung musikerzieherischer Arbeiten seitens der Organisationen und einer Resignation seitens der in der Praxis stehenden Musiklehrer muß vorgebeugt werden. Rückbesinnung auf die Grundlagen, auf das Wesentliche heißt der Leitgedanke der IX. Reichsschulmusikwoche, die im einzelnen folgende Themenkreise behandeln wird: Die Kulturlage, Musikpädagogik und allgemeine Pädagogik, Psychologie, Ausbildung des schulmusikalischen Nachwuchses, Erwachsenenbildung. Hauptreferate haben bisher übernommen: Prof. Dr. H. Besseler, Prof. Fritz Jöde, Prof. Dr. Hans Mersmann, Prof. Dr. Hans Joachim Moser, Studienrat Dr. Rudolf Schäfke, Prof. Dr. Arnold Schering, Prof. Dr. Georg Schünemann, Studienrätin Susanne Trautwein. An den Nachmittagen werden praktische Ausbildungsfragen erörtert werden von Studienrat Dr. Münnich, Studienrat Langner, Prof. Martens; ferner Musik und Leibesübung, Musik und Technik (Schulfunk, Studienrat Bieder; Schallplatte, Siegfried Günther). Vorgesehen ist die Uraufführung von zwei neuen Schulopern: der „Jobsiade" von Wolfgang Jacobi, der Schuloper „Der Reisekamerad" von H. J. Moser; ferner eine Musizierstunde unter Leitung von Professor Paul Hindemith; Festkonzert, Festoper. Die Teilnehmergebühr beträgt 8.— RM. Anmeldungen bis zum 15. September an die Musikabteilung des Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht (Postscheckkonto Berlin 138 501). Die Musikabteilung übernimmt die Vermittlung von billigen Unterkunftsmöglichkeiten. Alle Anfragen sind an die Musikabteilung des Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht, Berlin W 35, Potsdamerstraße 120 zu richten.

Staatliche Privatmusiklehrerprüfung: Von unterrichteter Seite wird uns mitgeteilt, daß folgende Privatmusiklehrerprüfungen demnächst abgehalten werden: a) in Münster am 14. Oktober 1931 und folgende Tage, b) in Dortmund am 24. Oktober 1931 und folgende Tage. Meldungen zur Prüfung sind dem Provinzialschulkollegium Münster, Schloßplatz 7 unter Beifügung der in §§ 3 und 4 der Prüfungsordnung bezeichneten Papiere bis zum 10. September 1931 einzureichen.

## KIRCHE UND SCHULE.

Organist Wilhelm Kunze veranstaltete mit den Mitgliedern des evangelischen Kirchenchores und dem Stadtorchester in der Kreuzkirche zu Lauban eine kirchliche Abendmusik, in der Werke von Joh. Seb. Bach, Johannes Brahms und Max Reger zum Vortrag gelangten.

Oskar Rebling, der Organist der Hauptkirche zu Halle a. S., brachte kürzlich seine 200. Orgelfeierstunde mit Werken von Paul Hofmaier, Michael Praetorius, Joh. Ulrich Steigleder, J. S. Bach und Max Reger. Ein Rückblick auf das in diesen Abenden Gebotene zeigt, daß Oskar Rebling in seinen nunmehr seit dem 13. April 1921 in regelmäßigen Abständen stattfindenden Feierstunden durch das Schaffen der Orgelmeister aller Zeiten geführt hat. — Gleichzeitig kündet er für die diesjährige Vortragsreihe einen Überblick über die Zeit von 1480 bis 1930 in 18 Abendfeiern an.

Das Winterhalbjahr des neugegründeten Evangelischen Kirchenmusikalischen Institutes der Badischen Landeskirche zu Heidelberg beginnt am 15. September. Für die vollständige Ausbildung von Organisten und Chorleitern sind unter Direktion von Prof. Dr. Poppen als Lehrkräfte verpflichtet die Herren Wolfgang Fortner, Dr. Leib, Herbert Haag, Oskar Erhardt. Die Schüler erhalten Hörberechtigung an der Universität.

Am 1. August sind es 25 Jahre her, daß Prof. Hans Hofmann vom Senat der Universität Leipzig zum Kantor an der Universitätskirche zu St. Pauli gewählt wurde. In Verbindung mit den damaligen Universitätspredigern Geheimrat Rietschel und Ihmels gründete Hofmann am 10. November 1906 den Universitätskirchenchor, der noch am Totensonntag desselben Jahres seine erste Kirchenmusik in der Universitätskirche sang. Der Universitätskirchenchor hat sich unter Leitung von Prof. Hans Hofmann eine beachtliche Stellung im Leipziger Musikleben erworben.

Die bekannte Mühlhausener Organistin Frieda Mickel-Suck hat für den 30. August einen Richard-Wetz-Abend vorgesehen mit zum Teil unbekannten Werken und wird am Reformationstage Bachs dritten Teil der Klavierübung als deutsche Orgelmesse mit Choralgesängen vor den einzelnen Choralvorspielen unter Leitung von Erhard Krieger zur Aufführung bringen.

Der bekannte Kölner Komponist August von Othegraven, über dessen Schaffen unser heutiger Leitaufsatz berichtet, hat die Altersgrenze überschritten und scheidet nunmehr aus dem Lehrerkollegium der Staatlichen Hochschule für Musik in Köln.

## PERSÖNLICHES

Der neugeschaffene ordentliche Lehrstuhl für Musikwissenschaft an der Universität Köln wurde Prof. Dr. Theodor Kroyer, dem Direktor des Musikwissenschaftlichen Instituts und Instrumentenmuseums der Universität Leipzig, angeboten. Ob der Gelehrte dem Ruf Folge leisten wird, ist noch nicht entschieden. — Die Leipziger Studentenschaft richtete an Dr. Kroyer die dringende Bitte, sein Arbeitsgebiet in Leipzig nicht aufzugeben.

Der erste Solotänzer der Berliner Staatsoper, Walter Junk, wurde als Ballettmeister an das Stadttheater zu Duisburg verpflichtet und bringt mit dem neu zusammengestellten Personal in der kommenden Spielzeit eine Reihe neuer Ballette.

Heinrich Laber wurde als Gastdirigent für nächsten Winter eingeladen nach München, (Brucknerzyklus der Theatergemeinde 2 Symphonien des Meisters); mehrere Konzerte in Leningrad, Moskau und Charkow; Operngastspiel am Stadttheater Rostock; 3 Konzerte in Chemnitz, Bühnenvolksbund, u. a. Uraufführung von Trapp; zum 4. Male nach Spanien.

Nachdem fünf Kapellmeister zur Probe dirigiert hatten, ist der Posten des Operndirektors am Stadttheater in Hagen i. W., der durch das Ausscheiden Fritz Volkmanns frei wird, von der nächsten Spielzeit ab dem bisherigen ersten Kapellmeister in Dortmund Siegfried Meik übertragen worden.

Für das nächstjährige russische Operngastspiel in London, das wiederum von dem englischen Dirigenten Thomas Beecham arrangiert wird, sind Verhandlungen mit Toscanini aufgenommen worden. Beecham beabsichtigt, im nächsten Jahre weiter Wagner-Festspiele in London, in deren Mittelpunkt eine „Ring"-Aufführung stehen soll, abzuhalten. Beecham hofft, auch für diese Veranstaltung Toscanini gewinnen zu können.

Wilhelm Furtwängler erhielt den Antrag von Commendatore Passibli, dem Vorstand der zusammengeschlossenen bedeutendsten Konzertvereinigung Italiens, der sich zur Zeit gerade mit Toscanini in Bayreuth befindet, mit dem Berliner Philharmonischen Orchester auf der nächsten Frühjahrstournee zehn bis zwölf Konzerte in Italien zu geben. Furtwängler hat den Antrag angenommen.

Der Rücktritt des Kölner Intendanten Professor Hofmüller von der Leitung des Teatro Colon in Buenos Aires geschah nicht allein aus gesundheitlichen Gründen, sondern — nach einer direkten Mitteilung einer Berliner Zeitung — auch infoge der Widerstände, die der in seiner Initiative gehemmte Theaterleiter seitens der vorhandenen Theaterkommission und anderer Persönlichkeiten gefunden hat. Anscheinend scheitert jeder Versuch einer großzügigen Opernorganisation an den Verhältnissen des dortigen Theaterbetriebes.

Bruno Schönfeld, stellvertretender Intendant des Bonner Stadttheaters, gebürtig in Leipzig und Sohn eines bekannten Bühnenkünstlers, wurde zum Intendanten des Stadttheaters in Koblenz gewählt.

Kammersänger Julius Puttlitz von der Dresdener Staatsoper konnte auf eine fünfundzwanzigjährige Tätigkeit an dieser Bühne zurückblicken.

Der Münchener Bassist Guido Diemer wurde für die kommende Spielzeit an das Stadttheater Hamburg verpflichtet.

Eine Reihe von Künstlern begeht in diesem Jahre das Jubiläum langjähriger Mitwirkung bei den Bayreuther Festspielen. So Kammersängerin Reuß-Belce, die erstmalig vor 35 Jahren als Walküre und Norne in Bayreuth sang und seit 1908 die dramatische Assistenz leitet, Kammersänger Karl Braun, der vor 25 Jahren mit dem Fafner debütierte, den er auch bei den diesjährigen Festspielen sang, ferner Eduard Habich, seit zwanzig Jahren der anerkannt beste Alberich in Bayreuth, sowie verschiedene Mitglieder des Chors und Orchesters.

Adolf Wach, der Operndirektor des Stadttheaters Gladbach-Rheydt, wurde zum musikalischen Leiter der städtischen Bühnen in Rostock berufen.

GMD. Heinz Bongartz wurde als Oberleiter an das Landestheater in Gotha (Thüringen) verpflichtet.

### *Geburtstage:*

Der verdienstvolle Kapellmeister des Kölner Domes, Professor Johannes Mölders, der derzeitige Generalpräses des Allgemeinen Cäcilienvereins für Deutschland, Österreich und die Schweiz, beging die Feier seines 50. Geburtstages.

Der bekannte Komponist, Musikschriftsteller und Dirigent Professor Hans Sonderburg in Kiel wurde am 18. August 60 Jahre alt.

### *Todesfälle:*

† Robert Butz, der feinsinnige lyrische Tenor der Württembergischen Landestheater in Stuttgart, der erst vor wenigen Wochen zum Württembergischen Kammersänger ernannt worden war, im Wihelminenhospital in Stuttgart an den Folgen einer Nierenoperation. Robert Butz kam nach erfolgreicher Tätigkeit am Stadttheater in Regensburg ans Nürnberger Opernhaus, von wo aus ihn GMD. Ferdinand Wagner mit ans Landestheater in Karlsruhe nahm.

† in Florenz der ausgezeichnete Geiger Prof. Fanfulla Lari, der Begründer des Florentiner Streichquartetts und des Sieneser Streichtrios, im Alter von 55 Jahren. Er war der Lieblingsschüler des berühmten Geigers Franci und nur durch ein angeborenes körperliches Gebrechen daran gehindert, einen Namen von Weltruf zu erlangen.

**f. r.**

† in Leipzig der frühere sächsische Hofopernsänger Ernst Wachter, ein ausgezeichneter Bassist. Er war 19 Jahre lang Mitglied der Dresdner Oper und hat sich namentlich als Wagnersänger hervorgetan. In Bayreuth hat er durch acht Festspieljahre mit großem Erfolge den Gurnemanz gesungen. Wachter war zuletzt als Gesangsmeister tätig.

† Anna Dvořak, geb. Cermak, die Witwe des Komponisten Anton Dvořak, in dem kleinen Orte Wysoka bei Pribram in Böhmen. Anna Dvořak, die ihren Mann um 27 Jahre überlebt hat, war vor ihrer Verheiratung Opernsängerin.

† in Berlin der Domorganist und Professor an der Staatl. Hochschule für Musik Walter Fischer, 59 Jahre alt. Er hatte sich durch Erstaufführungen Regerscher Werke den Ruf eines Förderers der neuzeitlichen Orgelkomposition erworben. Auch als Pädagoge hat er sich hervorragend bewährt. Zu seinen begabtesten Schülern zählte die mit Orgelkonzerten wiederholt erfolgreich hervorgetretene Traute Wagner-Berlin.

† ist August Emanuel Veit, durch nahezu zwanzig Jahre erster Kapellmeister der deutschen Oper in Brünn, Sohn des bekannten deutschböhmischen Komponisten Wenzel Heinrich Veit, im 81. Lebensjahre.

† ist Musikdirektor Heinrich Max Stiller, Präsident des Deutschen Musikdirektoren- und Kapellmeisterverbandes.

† ist Musikdirektor Kollmann in Stargard (Pommern), der durch Konzertaufführungen in der Vorkriegszeit weit über Pommern hinaus bekannt geworden ist.

† ist Kapellmeister Feinsinger (Kroll-Oper, Berlin), von einer Bergtour im Karwendelgebirge nicht zurückgekehrt.

## BÜHNE.

Die königliche Oper in Rom will ihre Bühneneinrichtung modernisieren und als erste Bühne in Italien mit einer Drehbühne aufwarten, die bei der Aufführung von Debussys „Pelleas und Melisande" zum erstenmal in Tätigkeit treten soll; als Saison-Novität soll dort Casellas Oper: „Die Schlange: Frau" in Szene gehen.

Das Stadttheater Würzburg, das im vergangenen Jahre seine Oper abbaute, wird in der kommenden Spielzeit mit neu engagierten Kräften zunächst Spielopern und Operetten wieder in den Spielplan mit aufnehmen.

Die Städtische Oper in Graz wird in der kommenden Spielzeit die komische Oper „Die drei gerechten Kammacher" (nach dem Text von Gottfried Keller) von Casimir von Paszthory zur Uraufführung bringen.

Das Mecklenburgische Landestheater zu Neustrelitz steht vor der Schließung, da ihm von der Stadt die notwendigen Zuschüsse nicht bewilligt werden.

Das Bremer Stadttheater plant für die kommende Saison folgende Neuheiten: Busonis „Doktor Faust", Puccinis „Der Mantel", Verdis „Don Carlos", Rossini-Roehrs „Angelina", Rezniceks „Ritter Blaubart", Strauß' „Ägyptische Helena"; Spielbeginn Anfang September mit „Lohengrin".

Die Budapester Oper wird in Chicago 1933 ein Gastspiel aus Anlaß der dort stattfindenden Weltausstellung absolvieren.

Auch die Oper in Kattowitz soll nach Mitteilung des Vereins polnischer Theaterfreunde geschlossen werden. Auch die Stadtverordnetenversammlung in Posen hat die Auflösung der Posener Oper ab 1. September beschlossen.

Die Erwartung des Trierer Theaterausschusses, dem Spielbetrieb Oper und Operette erhalten zu können, ist nicht eingetroffen. Dem Theaterausschuß wurde von der Stadtverwaltung Kenntnis gegeben von der Herabsetzung des Zuschusses, der vom Reich und dem Staat Preußen für das Stadttheater zu erwarten sei. Der Ausschuß beschloß, daß Voranschläge für einen Spielplan ohne Oper oder Operette ausgearbeitet werden sollen.

Die Grenzstadt Tilsit sieht sich vor die Frage gestellt, ihre Oper für die nächste Spielzeit zu schließen, falls nicht noch im letzten Augenblick namhaftere Unterstützungen durch die Preußische Landesbühne und andere Stellen zu erwarten sind. Die Folgen der Schließung wären in kultureller und wirtschaftlicher, aber auch in nationalpolitischer Hinsicht nicht auszudenken, da die Litauer Propaganda in Tilsit und Umgegend gerade in letzter Zeit einen großen Aufschwung nimmt.

Der Große Senat der Landesuniversität Tübingen hat in einer einstimmig angenommenen Entschließung sich nachdrücklichst für die Erhaltung der Oper an den württembergischen Landestheatern eingesetzt in der Überzeugung, daß der Kunst eine gleich hohe und gleich wichtige Aufgabe im Leben eines Volkes zukommt wie der Wissenschaft und daß deswegen die Gefahr der Schließung der Oper von der Wissenschaft als eigene Angelegenheit anzusehen ist.

Der Spielplan der Dresdener Oper in der nächsten Spielzeit. Die neue Spielzeit der Staatsoper beginnt am 23. August mit einer Aufführung von Richard Wagners „Tannhäuser" unter der musikalischen Leitung von Fritz Busch mit Tino Pattiera in der Titelpartie. Die erste Neuinszenierung bringt Glucks „Orpheus" unter der Regie des neuverpflichteten Oberspielleiters Dr. Schum. Die musikalische Leitung hat Fritz Busch; die choreographische Leitung Ellen von Cleve-Petz. Als klassische Operette wird

„Prinz Methusalem" mit der Originalmusik von Johann Strauß, in einer textlichen Neubearbeitung, in den Spielplan aufgenommen. Die Erstaufführung ist für Oktober vorgesehen. An neuen Werken sind vorgesehen: „Die schalkhafte Witwe" von Wolf-Ferrari, sowie „Jenufa" von Janacek. Über die Uraufführung einer deutschen Oper schweben augenblicklich Verhandlungen. Für den Mozartzyklus wird „Figaros Hochzeit" neueinstudiert, sowie „Idomeneo" in der Bearbeitung von Richard Strauß aufgenommen werden. Zur Vervollständigung des Wagnerzyklus wird „Rienzi" wieder neueinstudiert im Spielplan erscheinen. Ferner wird zu Ostern 1932 „Parsifal" in teilweiser szenischer Neugestaltung und in musikalischer Einstudierung (Fritz Busch) zur Aufführung kommen. An Neuinszenierungen sind ferner vorgesehen: „Ariadne auf Naxos" von Richard Strauß, sowie „Rigoletto" von Verdi. „Eugen Onegin" von Tschaikowsky, „Aïda" von Verdi, „Turandot" von Puccini, „Die ägyptische Helena" von Richard Strauß werden mit teilweiser Neubesetzung wieder im Spielplan erscheinen.

Intendant Erich Pabst, der neue Leiter des Augsburger Stadttheaters hat die „Schlacht von Legnano", eine lyrische Tragödie in 4 Akten von Salvadore Cammarano, ein Frühwerk Guiseppe Verdis, das seine Uraufführung 1849 in Rom am Teatro Argentino erlebt hat und seitdem fast ganz in Vergessenheit geraten war, zur deutschen Uraufführung im Laufe der kommenden Spielzeit angenommen. Die neue Bearbeitung stammt von Oberspielleiter Dr. Franz Xaver Bayerl, der auch die Inszenierung besorgen wird. Die musikalische Leitung wird der neuverpflichtete erste Kapellmeister Ewald Lindemann (bisher Frankfurt am Main) übernehmen.

Mn.

## KONZERTPODIUM.

Leipzig, das Gewandhaus, mit seiner Eingabe an den sächsischen Landtag, wie beinahe zu erwarten, abschlägig beschieden, hat bei der Stadt nun doch soviel Entgegenkommen gefunden, daß es nächsten Winter seine Konzerte, wenn auch beträchtlich vermindert (16 Konzerte statt 20), fortzuführen in der Lage sein wird, so es von der musikalischen Bevölkerung tatkräftig unterstützt wird. Das wird hoffentlich geschehen. Ungemein erfreulich ist vor allem, daß aus der Verbindung des Gewandhauses mit dem hiesigen Rundfunk nichts geworden ist; es wäre dies der Anfang vom Ende gewesen, da so grundsätzlich verschiedene Einrichtungen sich nicht miteinander vertragen. — Hausdirigent wird auch im kommenden Winter, der durch das 150 Jahr-Jubiläum des Instituts besondere Bedeutung erhält, Bruno Walter sein; er leitet im Ganzen elf Konzerte. Die zwei Chorkonzerte stehen unter Karl Straube, zwei Orchesterkonzerte leitet H. Abendroth und eines mit seinem eigenen Kammerorchester, E. Fischer.

In einem Jubiläumskonzert des Essener Orchestervereins kam das neueste Werk Max Fiedlers „Serenade" zur Uraufführung.

Der Konzertvereins-Chor zu Marburg-Lahn hat unter der Leitung von Prof. Dr. Herm. Stephani im letzten 5/4 Jahr zur Aufführung gebracht: J. H. Schein, Seligpreisungen; J. S. Bach, Matthäus-Passion; Händel, Jephta; Mozart, Requiem; Liszt, Heilige Elisabeth, und zwar jedes dieser Werke in doppelter Aufführung, dazu noch in Kassel: Bruckner, Te Deum.

Das Collegium musicum der Universität Leipzig, das sich die Ausnutzung der im Instrumentenmuseum der Universität, der vormaligen Heyer'schen Sammlung, vorhandenen Schätze besonders angelegen sein läßt, hat auf Einladung im Brühl'schen Saal der Kunstgewerbe-Akademie zu Dresden ein historisches Konzert gegeben. Das Programm brachte Werke aus der sächsischen Barockzeit, darunter ein fast unbekanntes Violinkonzert von Pisendel und eine ungemein schwungvolle Opernouvertüre von J. A. Hasse; die Besetzung des Orchesters war durchaus stilecht, und die eingestreuten Solostücke für Cembalo, Clavichord und Orgel wurden ebenfalls in Originalgestalt auf Instrumenten des 18. Jahrhunderts vorgeführt. Der Beifall war sehr lebhaft und herzlich. — Das Programm ist daraufhin mit einigen Änderungen auch in Leipzig vor einem Kreise von Universitätsfreunden zu Gehör gebracht worden.

Die Heinrich Schütz-Gesellschaft, e. V., Sitz Dresden, veranstaltete am 25. Juli einen musikalischen Tee, bei welcher Gelegenheit eine Reihe von Seltenheiten: Philipp Stolle „Ihr himmlischer Schein", Andreas Hammerschmiedt „Melancholy" und „Die Kunst des Küssens" und Thomas Selle „Wohlauf ihr Musikanten" aus dem Manuskript zum Vortrag kamen. Man hörte hier zum ersten Male Konzertsängerin Ulla Petri, die Tochter Egon Petris.

Wilhelm Furtwängler plant im Rahmen der kommenden Berliner Philharmonischen Konzerte die Erstaufführungen von „Petruschka" und „Scherzo fantastico" (Strawinsky), sowie der drei Nocturnes von Debussy in einer nachgelassenen Fassung.

Prof. Franz Schreker beabsichtigt, in der kommenden Saison mit dem Berliner Philharmonischen Chor Sirolas a cappella-Oratorium „Cyrill und Methodius", sowie ein neues Chorwerk von Wladimir Vogel zur Aufführung zu bringen.

Die Städtischen Konzerte in Bochum beginnen am 1. Oktober und bieten u. a. folgende größere Werke: das „Deutsche Requiem", die „Missa so-

lemnis", die „Matthäuspassion", klassische Stilprogramme, sowie eine einzige Neuheit: Symphonie e-moll von Otto Martin (Uraufführung).

Der Wiener Lehrer-a-cappella-Chor unternimmt in der Zeit vom 31. August bis 16. September d. J. unter der künstlerischen Leitung seines Gründers und Leiters, Regierungsrat Professor Hans Wagner-Schönkirch, seine 11. Auslands-Konzertreise nach Deutschland, Holland und dem Saargebiet, in deren Verlauf 17 Konzerte in folgenden Städten gegeben werden: Regensburg, Darmstadt, Köln, Haag, Rotterdam, Amsterdam, Utrecht, Krefeld, Oberstein a. d. Nahe, Saarbrücken (zwei Konzerte), St. Ingbert, Brebach, Homburg, Neunkirchen, Bad Kreuznach und Würzburg.

## DER SCHAFFENDE KÜNSTLER.

GMD Klemperer hat eine Oper „Das Ziel" vollendet, die in der kommenden Saison im Stadttheater zu Hamburg zur Ur-Aufführung kommen wird.

Maurice Ravel hat für Paul Wittgenstein ein Klavierkonzert für die linke Hand allein mit Begleitung des Orchesters geschrieben.

Otto Siegl vollendete eine weltliche Kantate für gem. Chor, Soli und Orchester auf nachgelassene Gedichte des Steiermärkers Ernst Goll. Das Werk trägt den Titel „Eines Menschen Lied". Sein „Festl. Hymnus" gelangt auf dem Frankfurter Sängerfest 1932 zur Aufführung.

Kurt Heuser hat soeben ein „lustiges Stück für die deutsche Bühne frei nach Stevenson" mit dem Titel „Das Glück der Flibustier" vollendet„ zu dem Karol Rathaus die Musik schreibt.

Der Münchener Komponist Franz Werther hat eine dreiaktige komische Märchenoper vollendet, das Textbuch stammt aus der Feder des Schriftstellers Josef Naager.

Der französische Komponist Candeloube hat eine neue Oper „Vercingétorix" beendet, zu der der Senator und ehemalige Minister Clémentel das Textbuch geliefert hat. Das Werk, das die Schaffung des nationalen Frankreichs verherrlicht und dem Präsidenten der Republik und der französischen Nation gewidmet ist, wurde von der Pariser Oper zur Uraufführung angenommen und soll schon zu Beginn der neuen Spielzeit herausgebracht werden.

Paul Höffer, Träger des rheinischen Beethovenpreises 1931, arbeitet an einer „Musikmappe für Laien" und macht über seine Kompositionspläne in einer Berliner Zeitung persönlich folgende charakteristische Angaben: „Jetzt eben habe ich eine Komposition für Männerchor im Auftrag von Hermann Scherchen gemacht. (!) Den Text habe ich mir selbst zusammengestellt: aus Zeitungen — Nachrichten über Zeitereignisse — Katastrophen — alles mögliche ... Für einfache Leute ist anfangs der Text sehr gut, um sie zu interessieren — Dinge, die ihnen naheliegen — aber niemals mit Tendenz — jede Tendenz in der Kunst stört."

Wagner-Regeny hat eine abendfüllende deutsche Volksoper „Die Fabel vom seligen Schlächtermeister" zu einem Text von H. von Savignys beendet.

Fritz Valentins Galsworthyzyklus „Nacht des Lebens" gelangt nach den kürzlich stattgefundenen Aufführungen im Rahmen der Bayer. Tonkünstlerwoche und im Münchener Rundfunk in der kommenden Saison in Paris, Leipzig und Nürnberg zur Aufführung. Auch in Wien ist eine solche vorgesehen. Für die Aufführungen in Leipzig und Nürnberg, die im Oktober stattfinden, ist die Münchner Altistin Marga Neitzel eingeladen worden.

## VERSCHIEDENES.

Dr. Daniel François Scheurleer, ein bekannter holländischer Musikliebhaber und Instrumentensammler, hat bei seinem Tode 1927 eine kostbare Bibliothek und einen reichen Bestand von Instrumenten hinterlassen, die jetzt beide von der Stadt Haag angekauft und im Neubau des dortigen Kunstgewerbemuseums untergebracht werden sollen. Einer Aufforderung der Gemeinde folgend, hat Dr. Helmut Schultz, Assistent am Leipziger Instrumentenmuseum, die Sammlungen Scheurleers ihrem Werte und ihrer Erhaltung nach begutachtet. Wenn der Plan verwirklicht wird, besitzt das museenreiche Holland ein weiteres Spezialmuseum von hohem, auch auf deutsche Musikkenner wirksamem Reiz.

Der allen Besuchern Italiens wohlbekannte Königsmarsch (Marcia reale), der die Stellung einer Nationalhymne einnimmt, kann jetzt das Jubiläum des 100jährigen Bestehens feiern. Er wurde im Sommer 1831 auf Veranlassung des sardinischen Königs Karl Albert von Giuseppe Gabetti, Kapellmeister der Brigade Savoyen und Violinist am Ballorchester des Turiner Hoftheaters, komponiert. In Wahrheit stellt aber die Arbeit, die 1834 als Parademarsch oder offizieller Ordonanzmarsch des sardinischen Heeres Eingang fand, eine ziemlich willkürliche Verballhornung des Einzugsmarsches aus der Oper „Moses" von Rossini dar. Die einleitende Fanfare entstammt dem veralteten Heeresmarsche. Dem Komponisten Gabetti ist in seiner Heimat La Morra von seinen Mitbürgern ein bescheidenes Denkmal gesetzt worden. f. r.

Wie die „Schweizerischen Musikpädagogischen Blätter" erfahren, dient die Musik J. S. Bachs in Sowjetrußland neuerdings zur Propaganda für den Fünfjahrsplan. Bachs „Magnificat" soll von dem

russischen Dichter Gorodcki einen neuen Text erhalten als „Hymne des schöpferischen Kollektivs und des Fünfjahrsplanes!“ Da staunt der Fachmann. ...

Die Züricher Zentralbibliothek hat 24 bisher unveröffentlichte und unbekannt gebliebene Briefe Richard Wagners, die an den Frankfurter Theater-Kapellmeister Gustav Schmidt gerichtet sind, erworben. Der „Neuen Züricher Zeitung“ nach enthalten die Briefe Anweisungen für Vortrag und Bühnenausstattung der Wagnerschen Werke.

Professor Otto Erich Deutsch hat in der Wiener National-Bibliothek ein mehr als hundert Jahre verschollenes Originalwerk von Joseph Haydn aufgefunden. Es handelt sich um „Zwölf deutsche Tänze“ für Orchester, die Haydn im Jahre 1792 für die erste Redoute der „Wiener Pensionsgesellschaft bildender Künstler“ geschrieben hat. Die für kleines Orchester (ohne Bratschen) angelegten Tänze erscheinen in einer Neuausgabe.

Wie der „Beamtenbund“ meldet, sieht der Preußische Staatshaushalt für 1932 eine Kürzung des Zuschusses für die Staatstheater um 4 Millionen Mark vor!

In der bekannten Eisenacher Bach-Sammlung von Manfred Gorke ist von dem Musikhistoriker Hans Löffler ein mehrere hundert Seiten umfassendes Buch aus dem 18. Jahrhundert entdeckt worden, das eine Orgel-Lehre enthält, über den Gebrauch der Stimmen Aufschluß gibt und dann eine ganze Reihe von Orgeldispositionen und Entwürfen bringt. Aus dem Manuskript lernt man alle thüringischen Orgeln jener Zeit, so z. B. die in Mühlhausen, zu Berka an der Ilm, die nach Joh. Seb. Bachs Angaben von dem Orgelmacher Trebs geschaffen worden ist, kennen. Auch außerthüringische Orgeln aus Ansbach, Altdorf bei Nürnberg, Erlangen, der alten Reichsstadt Nürnberg selbst, von Rothenburg ob der Tauber, Schwabach und Windsheim werden in dem Werk behandelt.

Das bekannte Preußenlied „Ich bin ein Preuße, kennt ihr meine Farben?“ von Bernhard Thiersch (1794 bis 1855) konnte am 3. August seinen hundertsten Geburtstag feiern. Es wurde vertont von Heinr. August Neithardt (1793 bis 1861). Das Original des Preußenliedes befindet sich noch im Besitz der Harmonie-Gesellschaft in Halberstadt. Es trägt die persönliche Widmung des Dichters: „Lied zur Feier des 3. August für die Harmonie-Gesellschaft in Halberstadt gedichtet im Jahre 1831. — Dr. Bernhard Thiersch.“ — Die sechste Strophe des Liedes ist erst im Jahre 1851 gedichtet worden. Unter ihr steht ebenfalls handschriftlich von dem Dichter verzeichnet: „scripsit“ Dortmund, am Tage Joh. d. T. 1851.“

Im Archiv der Musikalienhandlung W. Bessel in Petersburg kam eine bisher unbekannt gebliebene Lisztsche Tonschöpfung zum Vorschein mit dem Titel „Romanzen von Franz Liszt für eine Singstimme mit Klavierbegleitung! Der blinde Sänger, Ballade vom Grafen Alexis Tolstoi mit melodramatischer Musikbegleitung“.

Das Musikhistorische Museum Neupert in Nürnberg hat jüngst einen sogenannten Streichflügel aus dem Ende des 18. Jahrhunderts erworben, der als eine interessante Neuerwerbung gebucht werden muß. Es handelt sich um ein Klavierinstrument, dessen Saiten durch Streichen erregt werden. Ein zwischen Tasten und Saiten laufender Bogen wird durch Tretvorrichtung in Bewegung gesetzt und durch die jeweils angeschlagene Taste gegen die für diesen Ton bestimmte Saite gedrückt. Schon im 16. Jahrhundert hat der Gedanke den sangbaren Ton der Streichinstrumente auf Klavierinstrumente zu übertragen, zu vielen Versuchen geführt. Von Erfolg gekrönt war die Arbeit des Nürnberger Meisters Hans Haiden. Er baute im Jahre 1570 das erste brauchbare Streichklavier, das von den Zeitgenossen sogenannte „Nürnbergisch Gegenwerk“. Haiden starb jedoch früh und seine Erfindung wurde nicht vervollkommnet. Ein Jahrhundert später wurde die Idee wieder aufgenommen. Bis ins 19. Jahrhundert arbeiteten Erfinder an der Vervollkommnung dieser Instrumentenart. Keinem glückte es aber, die akustischen Unvollkommenheiten zu überwinden.

Das Deutsche Sänger-Museum in Nürnberg, das sich allmählich zu einem wertvollen Quellenarchiv für Studierende ausbaut, hat in den beiden letzten Jahren eine Bereicherung um 3000 neue Einzelstücke erfahren. In der Reihe der alten und neuen Liedersammlungen ist ihm jetzt ein von Hoffmann von Fallersleben herausgegebenes deutsches Volksgesangbuch, das Lobeda-Singebuch des Bundes der Männerchöre, und Schubert- und Silcher-Sammlungen zugegangen. Wichtige Neuzugänge hat das Museum auch an Handschriften und Musikmanuskripten erhalten, so Briefe und Partituren von A. Bruckner, Johann und Ed. Strauß u. a. Neu hinzugekommen ist ferner reiches Material aus dem Vereins- und Bündewesen des Deutschen Männergesangs. Eine besondere Abteilung des Museums ist den Sammlungen gewidmet, die sich mit der Pflege des deutschen Liedes im Auslande beschäftigen, und die dadurch eine lebendige Verbindung mit den Sängerbünden des Auslandes darstellt.

Der Chordirigent Hans Wagner-Schoenkirch hat in einer Wiener Familie die Originalhandschrift von sechs bisher unveröffentlichten „Deutschen Tänzen“ von Franz Schu-

bert entdeckt. Das Manuſkript ſtammt nach der „Muſik“ aus dem Oktober 1824. Die Tänze ſollen von außerordentlicher Schönheit ſein und an melodiſcher Erfindungskraft den bisher bekannten deutſchen Tänzen Schuberts gleichkommen. — Matthäus Glinſki hat eine unbekannte Liſztſche Kompoſition größeren Stils der Muſikwelt zugänglich gemacht. Der Warſchauer Muſikwiſſenſchaftler, Kritiker, Komponiſt und Dirigent entdeckte in Leningrad in den Archiven der Muſikalienhandlung W. Beſſel ein Exemplar einer Liſztſchen Tonſchöpfung, deren Titel in ruſſiſcher Sprache lautet: „Romanzen von Franz Liſzt für eine Stimme mit Klavierbegleitung: ‚Der blinde Sänger‘, Ballade vom Grafen Alexis Tolſtoi mit melodeklamatoriſcher Muſikbegleitung“.

## FUNK UND FILM.

Nach der „Berliner Rundfunk-Ausſtellung“ (21. bis 30. Auguſt) finden weitere Ausſtellungen in London (18—26. September), Mancheſter (7.—17. Oktober), und Bordeaux (10.—19. Oktober) ſtatt.

Hanns Eisler, Komponiſt der „Maßnahme“, ſchreibt die Muſik für den Resco-Tonfilm „Niemandsland“, der jetzt gedreht wird.

Der Tonfilm zieht nicht nur unſere größten lebenden Tenöre an, ſondern auch die längſt verſtorbenen. Denn Richard Hutter arbeitet an einem Manuſkript, das Caruſos Lebensgeſchichte behandelt. Zum erſten Male ſoll der Verſuch gemacht werden, als muſikaliſche Untermalung die auf elektriſchem Wege fixierten Originalaufnahmen Caruſos zu verwenden.

Grete Walter, die Tochter des bekannten Dirigenten Bruno Walter, hat eine Stellung als muſikaliſcher Beirat der „Deutſchen Lichtſpiel-Syndikat“-Produktion angenommen und betätigt ſich auch als Komponiſtin bei ſelbſtändiger Untermalung größerer Dialogpartien.

Der Tenor Jan Kiepura hat ſeine Mitwirkung für den Ufa-Tonfilm „Paris, wie es weint und lacht“ zugeſagt, der in der nächſten Saiſon herauskommen wird.

Der Süddeutſche Rundfunk hat im Verlauf eines Zyklus: „Neue Muſik der Nationen“ in 6 Abendkonzerten ſeit November 1930 Orcheſterwerke folgender Komponiſten zur Sendung gebracht: K. Atterberg, B. Bartok, A. Berg, A. Bliß, E. Bloch, F. Buſoni, A. Caſella, M. de Falla, G. Fitelberg, H. Gál, P. A. Grainger, A. Honegger, Fr. Franz, Malipiero, D. Milhaud, C. Kodaly, S. Prokofieff, C. Rathaus, M. Ravel, O. Reſpighi, I. Strawinsky, J. Weinberger, E. Zador. — Eine Fortſetzung dieſes Zyklus, der unter der muſikaliſchen Leitung von Emil Kahn ſteht, iſt auch für die kommende Saiſon geplant und wird hoffentlich die „deutſche“ Nation in ſtärkerem Maße berückſichtigen als bisher!

## DEUTSCHE MUSIK IM AUSLAND.

Alfred Indig (I. Konzertmeiſter des Berliner Sinfonie-Orcheſters) abſolvierte kürzlich mit großem Erfolg mehrere Konzerte in Rumänien.

An der New Yorker Metropolitanoper iſt die „Lyriſche Saiſon“ zu Ende gegangen. Zur Aufführung gelangten im ganzen 45 Opern in 247 Vorſtellungen. Der meiſtaufgeführte Komponiſt war Richard Wagner. Danach folgte Puccini.

Unter Mitwirkung der Deutſchen Kunſtgeſellſchaft ſind folgende Künſtler jetzt für längere und einmalige Gaſtſpiele in der Sowjetunion verpflichtet worden: Ehrlich als Dirigent der Oper und Profeſſor der Hochſchule für Muſik in Leningrad, Fiſcher, erſter Tenor der Münchener Staatsoper (früher Breslau), Goldſchmidt (Städt. Oper, Berlin), Horenſtein, Kulenkampff und Rofé, Szigeti, Stiedry, Steinberg, Prihoda, Prüwer und Weisbach.

Einer Reihe von deutſchen Werken verhalf wiederum der für japaniſche Muſikpflege hochverdiente Joſef Laska mit der „Takaradzuka Symphony Society“ in Kobe zu nachhaltigem Erfolg. Der Dirigent, der u. a. ein Mozartfeſt veranſtaltete, brachte von neueren Komponiſten Kurt Atterberg (Barocco-Suite), und Hermann Zilcher (Rokoko-Suite) zu Gehör, ferner Kurt Thomas (Serenade für kleines Orcheſter) u. a.

Giuſeppe Martucci und die deutſche Muſik. Als der italieniſche Komponiſt und Pianiſt Giuſeppe Martucci 1909 im Alter von 53 Jahren ſtarb, verſtanden nur wenige, daß auch die deutſche Kunſt einen ſchweren Verluſt erlitten hatte. Außer Giovanni Sgambati (1843—1914) in Rom und Ferruccio Buſoni (1866—1924), dem Wahldeutſchen, hat in Italien ſich niemand höhere Verdienſte um die Kenntnis und Verbreitung deutſcher Muſik erworben als er. Erſt jetzt beginnt man ſich daran zu erinnern. Martucci war 1856 als Sohn eines Trompeters in Capua (Kampanien) geboren, der ihm auch den erſten Unterricht erteilte. Seine Fortſchritte im Klavierſpiele waren ſo bedeutend, daß er bereits mit 11 Jahren in einem Konzerte in Neapel auftreten konnte. In das berühmte Konſervatorium von S. Pietro a Majella, die Pflanzſchule ſo vieler hervorragender Muſiker des Südens, aufgenommen, vervollkommnete er ſich unter Benjamino Ceſi, dem Schüler Thalbergs und Freunde Rubinſteins, im Klavier und bei Paolo Serrao und Lauro Roſſi in der Kompoſition. Schon 1874 konnte er vom Schüler- in den Lehrerſtand aufrücken und übernahm gleichzeitig die Leitung der

Quartettgefellfchaft, in deren Schoße er zum tüchtigen Dirigenten heranwuchs. Mit einem kleinen Orchefter, das er fich erft heranbilden mußte, wagte er fich an die damals in Italien noch völlig unbekannte klaffifche und romantifche Symphonie, und zwar mit fo reichem Gelingen, daß, als man bei Gelegenheit der Turiner Ausftellung 1884 nach einem modernen Orchefter italienifcher Herkunft fahndete, die Wahl nur auf das Neapler Orchefter Martuccis fallen konnte, da ein anderes überhaupt nicht zur Verfügung ftand. Wie erftaunten die Herren in Turin, als der kleine und fchmächtige Napolitaner mit der olivenbraunen Hautfarbe und den tieffchwarzen, glänzenden Augen fchüchtern und ängftlich vor ihnen ftand! Aber in dem fchwachen Körper lebte ein unbeirrbar fefter Wille und ein nicht alltägliches Verantwortungsgefühl gegenüber der Kunft. Und fo ging die Sache fchließlich zu aller Erftaunen vortrefflich, wenn auch der Dirigent wie ein Zwanzigjähriger ausfah. Zwei Jahre fpäter finden wir ihn, den Dreißigjährigen, als Direktor des Konfervatoriums zu Bologna in einem der wichtigften italienifchen Mufikzentren. Durch Martucci gelangte das gefamte Bolognefer Mufikleben zu der höchften Stufe und zu einer Bedeutung, die es, wenn man von dem kurzen Gaftfpiel Bufonis abfieht, inzwifchen nicht wieder erreicht hat. Der hohe moralifche Ernft, mit dem er feine Aufgabe erfaßte und durchführte, die aufrichtige Kunftgefinnung, die ihn dem landläufigen italienifchen Opernbetriebe immer ftärker entfremdete und in der Nähe der mufikalifchen Entwicklung Deutfchlands fich anfiedeln hieß, haben die jüngere Generation überall in Italien nachhaltig beeinflußt. Viele feiner Schüler rückten in die angefehenften Stellungen ein und gewannen auch im Auslande Ruf und Bedeutung. Beethoven, Schubert, Schumann, Brahms, fogar Chopin waren vor Martuccis Auftreten kaum dem Namen nach, noch weniger aber in ihren Werken bekannt. In den Theatern dominierte Verdi faft ausfchließlich, das Konzertleben friftete ein kümmerliches Dafein von größter Eintönigkeit und Langeweile. Da war es der junge Bolognefer Dirigent, der aller Schwierigkeiten ungeachtet durch fein kühnes Eintreten für die Mufik des Nordens die Dämme einriß und im Wüftenfande eine Oafe fchuf. Die erfte Aufführung des „Triftan" in Bologna (1888) bedeutete für Italien zugleich den Anbruch einer neuen Aera. Erft damals wurde das Mufikland Deutfchland für den Süden endgültig entdeckt; fortan blieben Tür und Tor der gefamteuropäifchen Mufikentfaltung geöffnet.

Neben diefer organifatorifchen Leiftung fallen Martuccis kompofitorifche Arbeiten und feine Tätigkeit als Pianift von Rang, fo verdienftlich fie waren, für uns weniger ins Gewicht. Er hat auch hier ganz von vorn anfangen müffen! Neue Probleme, einen zwingenden perfönlichen Stil darf man daher nicht erwarten. Er lebte ganz in feiner Zeit, im Epigonentum der Spätromantik. Die Anknüpfung an die glorreiche Tradition des 17. und 18. Jahrhunderts, die heute gefucht wird, war noch nicht in den Gefichtskreis getreten. Es galt zunächft fich felber und die italienifche Mufik auf die gleiche Stufe zu heben, auf der die übrigen Länder fich feit geraumer Zeit befanden. Martuccis Klavierkonzert, feine beiden Symphonien, fein Streichquintett, feine Sonaten find in der von Beethoven bis Brahms entwickelten Formenfprache gefchrieben, fie bedienen fich des Kanons der doppelten Thematik auf der Bafis des Syftems chromatifcher Harmonie. Zu feinen beften Stücken zählt die an Schumann erinnernde „Novelette". Kein Geringerer als Toscanini ftellte fich mit Freude und ohne Anfpruch auf Vergütung zur Verfügung, als es galt, den Freund verdientermaßen zu feiern. Diefe erfte pofthume Ehrung, an der fich das gefamte mufikalifche Italien beteiligte, ift durch ein fehr bedauerliches Vorkommnis getrübt worden, über das die Tagesblätter berichtet haben. Es zeigt, wie weit die Politifierung der Kunft, felbft der freieften, der Mufik, bereits fortgefchritten ift. Verwifchung der Grenzen, Gebietsüberfchreitungen gelten feit Kant überall als ficherftes Kennzeichen des Banaufentums und der Urteilsfchwäche. Periculum in mora: die Gefahr ift im Anzuge. Wir erwarten den Retter, der Kunft und Künftlern die ihnen gebührende Achtung zurückgewinnt. Im Namen der Kunft!

Florenz. Dr. Fritz Rofe.



Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Fritz Stege, Berlin. — Für den Verlag und den Anzeigenteil verantwortlich: Guftav Boffe Verlag, Regensburg. — Redaktionelle Sendungen an: Redaktionelle Gefchäftsftelle der „Zeitfchrift für Mufik" in Berlin-Johannisthal, Sturmvogelftr. 10 — Auffätze u. innere Anfragen an: Dr. Alfred Heuß, Gafchwitz bei Leipzig, Guftav Meifelftraße 23. — Schriftleitung für Weftdeutfchland: Prof. Dr. Hermann Unger, Köln-Marienburg, Alteburgerftr. 338. — Sendungen für den Verlag an: Verlag der „Zeitfchrift für Mufik", Guftav Boffe Verlag in Regensburg. — Gedruckt in der Graphifchen Kunftanftalt Heinrich Schiele in Regensburg.

# ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann
Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

HAUPTSCHRIFTLEITER: DR. ALFRED HEUSS, GASCHWITZ BEI LEIPZIG

Schriftleitung für Norddeutschland:
Dr. Fritz Stege, Berlin

Schriftleitung für Westdeutschland:
Prof. Dr. Hermann Unger, Köln

Schriftleitung für Süddeutschland:
Gustav Bosse, Regensburg

Schriftleitung für Österreich:
Univ.-Prof. Dr. Victor Junk, Wien



98. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / OKTOBER 1931 HEFT 10

## INHALT



### Bildbeilagen:



### Notenbeilage:



BEZUGSBEDINGUNGEN

Die Zeitschrift für Musik kostet im In- und Ausland im Vierteljahr RM. 4.—, Einzelheft RM. 1.50

Sie ist zu beziehen: a) durch alle Buch- und Musikalienhandlungen, b) vom Verlag der „Zeitschrift für Musik" Gustav Bosse Verlag in Regensburg direkt, c) durch alle Postämter (bezw. beim Briefboten zu bestellen). Bei Streifbandzustellung werden Portospesen berechnet. Der Bezugspreis ist im Voraus zu bezahlen

INSERTIONSBEDINGUNGEN

Preise für Anzeigen: 1/1 Seite RM. 180.—, 1/2 Seite RM. 94.—, 1/4 Seite RM. 50.—, 1/8 Seite RM. 28.—,
die einspalt. 68 mm breite Millimeterzeile kostet RM. 0.80. Bei Platzvorschrift 25% Aufschlag. Eine Anzeigenseite ist 203 mm hoch und 140 mm breit
Zahlstellen des Verlages (Gustav Bosse Verlag): Bayer. Staatsbank, Regensburg; Postscheckkonto: Nürnberg 14349; Österr. Postsparkasse: Wien 156451

## Aus neuerſchienenen Büchern.

Neue Verdi-Briefe. Aus der Sammlung „Verdi intimo“ von Annibale Alberti (Verlag Mondadori) mit 165 Briefen Verdis an den Grafen Opprandino Arrivabene veröffentlichen wir folgende Leſeproben:

[1868] „Schöne Neuigkeiten! Das weiß ſchließlich auch ich, daß es eine ‚Zukunftsmuſik‘ gibt. Aber ich finde und werde immer finden, daß man, um einen Schuh zu machen, Leder und Leiſten braucht! ... Wie gefällt Dir dieſer dumme Vergleich, der ſo viel bedeuten will, wie: um eine Oper zu ſchreiben, muß man vor allem Muſik im Leibe haben ... Ich erkläre, daß ich ein begeiſterter Verehrer der Zukünftler bin und ſein werde, aber unter der Bedingung, daß ſie mir Muſik ſchreiben ... ganz gleich, welcher Art, nach welchem Syſtem uſw., aber Muſik! ... Aber genug! Ich möchte nicht, daß mir übel wird, wenn ich zu viel von dieſem Thema ſpreche.“

[1875] „Ich könnte Dir unmöglich ſagen, was bei dieſer ganzen muſikaliſchen Gärung herauskommen ſoll. Die einen wollen melodiſch wie Bellini, die anderen harmoniſch wie Meyerbeer ſein. Ich möchte weder das eine, noch das andere. Ich möchte, daß der junge Muſiker, wenn er zu ſchreiben anfängt, niemals daran denkt, Melodiſt, Harmoniſt, Realiſt, Idealiſt, Zukünftler oder ſonſt irgendeiner dieſer teufliſchen Pedanten zu ſein. Melodie und Harmonie ſollten in der Hand des Künſtlers nichts anderes als Mittel ſein, um Muſik zu machen und wenn einmal ein Tag kommt, wo man weder von Melodie, noch von Harmonie, weder von deutſcher noch von italieniſcher, noch von irgendeiner anderen Schule reden wird, noch von Vergangenheit, noch von Zukunft uſw., dann wird vielleicht die Herrſchaft der Kunſt beginnen. Ein anderes Unglück unſerer Zeit beſteht darin, daß alle Arbeiten dieſer jungen Leute Angſterzeugniſſe ſind. Niemand läßt ſich beim Schreiben gehen; und wenn dieſe Jungen anfangen zu komponieren, werden ſie von dem Gedanken beherrſcht, das Publikum nicht zu verletzen und den Kritikern zu Willen zu ſein! ... Im Uebrigen, mein lieber Arrivabene, ſei ganz ruhig, die Kunſt geht nicht unter, und verlaß Dich darauf, daß auch die Modernen etwas geleiſtet haben ...“

[1882] „Mit Meinungen über Muſik muß man weitherzig ſein; und was mich betrifft, bin ich äußerſt tolerant. Ich laſſe den Harmoniſten, den Melodikern, den Langweilern ... ihr Recht. Ich laſſe die Vergangenheit und die Gegenwart zu und würde auch die Zukunft zulaſſen, wenn ich ſie kennen würde und gut fände. Melodie, Harmonie, Deklamation, canto fiorito, Orcheſtereffekte, Lokalfarbe (alles Worte, die man ſehr viel gebraucht und die meiſt nur dazu dienen, Gedankenarmut zu verſtecken) ſind nur Mittel. Macht mit dieſen Mitteln gute Muſik, und ich geb alles zu und alle Syſteme ſind richtig.“

## Ehrungen.

Der öſterreichiſche Bundespräſident hat dem Direktor des Konſervatoriums Mozarteum in Salzburg, Prof. Dr. Bernhard Paumgartner, das Goldene Ehrenzeichen für Verdienſte um die Republik Öſterreich, den Lehrern an der genannten Anſtalt, Prof. Anton Schöner und Prof. Franz Ledwinka das Silberne Ehrenzeichen und dem Sekretär dieſer Anſtalt, Joſef Holzherr die Goldene Medaille verliehen.

## Preisausſchreiben u. a.

Das Fränkiſche Kammerorcheſter Nürnberg (Leiter: Kapellmeiſter Markus Rümmelein), deſſen Mitglieder durchwegs Berufsmuſiker ſind, beabſichtigt Werke lebender Komponiſten aufzuführen. Jeder Komponiſt, deſſen Werke zur Aufführung gelangen, wird zu einem kleinen Unkoſtenbeitrag verpflichtet. Einſendungen nebſt Rückporto erbeten an das Sekretariat des Fränkiſchen Kammerorcheſters Nürnberg, mittlere Pirkheimerſtraße 47.

Zu den gemeinnützigen Uraufführungskonzerten des Berliner Sinfonie-Orcheſters können intereſſierte Tonſetzer nunmehr die näheren Bedingungen koſtenlos vom Orcheſterbüro Berlin W 35, Lützowſtr. 44 einfordern. — Die Leitung dieſer Konzerte liegt in den Händen der beiden ſtändigen Dirigenten Dr. E. Kunwald und Dr. Frieder Weißmann.

Hans Simon, Schüler von Bernhard Sekles und Willy Renner, erhielt anläßlich ſeiner in Darmſtadt uraufgeführten Oper „Valerio“ nach dem Büchnerſchen Luſtſpiel „Leonce und Lena“ den Heſſiſchen Büchnerpreis des Jahres 1931.

Unter Führung der Deutſchen Akademie in München fand am 15. und 16. Auguſt in Traunſtein (Oberbayern) ein großes Volksliederſingen ſtatt, an dem ſich etwa 250 der beſten bayeriſchen Volksliederſänger beteiligten.

Die Musical Fund Society of Philadelphia ſchreibt ein Preisausſchreiben auf ein Streichquartett mit Orcheſterbegleitung aus. Preis 1000 Dollars. Endtermin

31. Dezember 1931. Jeder Bewerber kann sich mit mehr als einem Werk beteiligen. Zu senden: Partitur und die einzelnen Stimmen des Quartetts. Pseudonym; Rückporto beilegen.

## Verlagsnachrichten.

Wir weisen unsere Leser auf die Beilagen der heutigen Nummer hin, in welchen die Verlage B. G. Teubner in Leipzig und Deutscher Verlag für Jugend und Volk in Wien eine Reihe empfehlenswerter Musikbücher und Musikalien anzeigen.

Anfang Oktober erscheint im Verlag Ed. Bote & G. Bock, Berlin W 8, das Buch von Hans Gregor „Die Welt der Oper — Die Oper der Welt". Gregor hatte in seiner langjährigen Tätigkeit als Operndirektor die beste Gelegenheit, das künstlerische Schaffen der Großen dieser Zeit zu beobachten. Viele Erinnerungen und Anekdoten knüpfen sich an Namen wie Caruso, Jeritza, Slezak, Albert Niemann, Wien und Kaiser Franz Joseph, Bayreuth usw.

In Berlin hat sich unter dem Namen „Edition Adler" ein neuer Musikverlag mit Bühnenvertrieb gegründet, der in seinem ersten soeben zur Ausgabe gelangenden Prospekt das Erscheinen einiger Orchesterwerke aus dem Nachlaß Gustav Mahlers und Ferruccio Busonis u. a. anzeigt.

Georg Schünemann läßt mit der neuen Auflage seiner „Geschichte der deutschen Schulmusik" als zweiten Teil einen „Tafelband" erscheinen, der eine höchst wertvolle und interessante Ergänzung des bisher erschienenen ersten Bandes darstellt. Dieses Tafelwerk, das zu überwiegendem Teil gänzlich unbekannte Darstellungen enthält, stellt gleichsam einen Orbis pictus der Schulmusik dar und gibt eine lebendige Anschauung davon, wie es in den letzten Jahrhunderten in der Schulmusik zuging. Kurze Bemerkungen und Erläuterungen zu den Bildern sind beigefügt. Der Tafelband dürfte bereits im Oktober erscheinen.

## Zeitschriften-Schau

Deutsche Tonkünstler-Zeitung, 29. Jahrgang, Heft 8.

Prof. Dr. Georg Schünemann: „Die Lage der Musikstudierenden":

Die Zeiten, in denen der Musikstudierende sich ruhig und sorglos seinem Studium hingeben konnte, sind längst vorüber. Heute gibt es unter 100 Schülern kaum noch 20 bis 30, die mit ausreichender Unterstützung rechnen können. Alle anderen sind Werkstudenten. Sie geben Unterricht, wo sie können, helfen hier und dort aus, wirken bei Grammophonaufnahmen und im Tonfilm mit, stellen Verstärkungen im Orchester und Chor und suchen sich notdürftig über schwere und schwierige Jahre hinwegzuhelfen. Viele müssen von ihrem Verdienst noch zu Hause abgeben. Die Not ist unbeschreiblich. Manch' einer glaubt, ohne warmes Mittagessen auszukommen, ein anderer spart das Frühstück ein, ein dritter hofft durch besondere Diäten — es gibt auch dafür Erfahrungen — dem Hunger zu begegnen. Und leider finden nicht alle den Weg zu sozialen Fürsorgestellen. Oft kommt es zum Zusammenbruch mitten im Studium. Man sieht es dem einzelnen kaum an, wie schwer er zu kämpfen hat, bis er eines Tages zusammenklappt. Die Natur hat seinen Willen, seine Energie zum Durchhalten gebrochen.

Bei vielen Studenten ist es ein Kampf um ihr Studium. Sie setzen alles daran, hungern und darben, nur um ihren Idealen treu zu bleiben, um vorwärts zu kommen. Es steckt eine Kraft und ein Idealismus in diesem Streben, die uns immer wieder zur Bewunderung zwingen. Wie ist es möglich, daß der Schüler, der allabendlich bis um 2 Uhr nachts das elendeste Zeug zu spielen hat, am nächsten Morgen andächtig seinen Beethoven musiziert? Wie findet der Caféhausspieler wieder zurück zur Theorie, zum Orchesterspiel, zur Kammermusik? Wie kann der Solist, der im Tonfilmchor ganze Nachmittage zubringt, wieder zu Schubert und Mozart zurückfinden? Wie kann die Schülerin morgens zum Harfenunterricht pünktlich kommen, wenn sie vorher bei Bolle Milch ausgetragen hat? Wie finden die Arbeitslosen noch den Mut, Tag für Tag im Opernchor zu studieren, wenn sie sich tagsüber bei der Arbeitsvermittlung müde gelaufen haben?

Diese Energie erscheint uns unfaßbar — und doch sind es Hunderte über Hunderte, die diesen Studienkampf führen, die sich sogar nicht einmal etwas merken lassen, daß sie sich jede Unterrichtsstunde im wahrsten Sinne des Wortes erkämpfen müssen ......

Als Werkstudent steht er Schulter an Schulter neben den Berufsmusikern. Ihre Interessen, Sorgen und Nöte sind auch die seinen. Er darf sich nicht abseits stellen, sondern muß sich von Anfang an um Musik-Organisation und Verbands-Interessen kümmern. Er kann nicht gegen Unterrichtsätze oder Tarife angehen, kann nicht müßig bleiben, wenn von allen Seiten gegen musikkulturellen Abbau und Berechtigungsunwesen gekämpft wird. In jungen Jahren steht er mitten im Kampf der Parteien und Ideen, frühzeitig gereift in der Schule des Lebens.

Allgemeine Musikzeitung. Aus dem Aufsatz „Wozu Gruppenunterricht?" von Herbert Lilienthal (58. Jahrg., Nr. 36).

Eine der Hauptvoraussetzungen für einen erfolgreichen Unterricht besteht in der vollständigen Erfassung und folgerichtigen Behandlung der Schülerindividualität durch den Lehrer, mögen diese In-

dividuen nun Erwachſene oder Kinder ſein. Gerade Kinder wollen immer wieder verſtanden und neu angeregt werden. Da drängt ſich die ausſchlaggebende Frage auf: Kann ſich ein Lehrer gleichzeitig auf drei, vielleicht ganz verſchieden geartete Schüler einſtellen? Das dürfte wohl kaum der Fall ſein oder wenigſtens nur in äußerſt ſeltenen Fällen zutreffen. Wer dieſe Fragen für ſich bejaht, ſollte ſich erſt einmal gewiſſenhaft prüfen; er dürfte dann bald zu einem anderen Ergebnis kommen. Wenn aber dieſe Frage allgemein oder in den meiſten Fällen verneint werden muß, ſo könnte alſo der Gruppenunterricht doch, ſogar gegen den Willen und trotz größter Geſchicklichkeit des Lehrers, nur auf einen Einzelunterricht von 20 Minuten Dauer hinauslaufen, bei dem zwei andere Schüler mehr oder weniger intereſſiert zuhören. — Aber auch andere, nicht minder wichtige Faktoren ſprechen gegen den Gruppenunterricht. Schon die an alle gerichteten techniſchen Erklärungen können ihren Zweck verfehlen, ja ſchädlich werden, da unmöglich alle Schüler in gleicher Weiſe Klavierſpielen lernen können, wollen und ſollen. Nun aber erſt die muſikaliſchen Auseinanderſetzungen! Es gibt da eine ſolche Fülle perſönlicher Veranlagungen und Intereſſen, daß kaum zwei Menſchen auf die gleiche Art in gewünſchter Weiſe beeinflußt werden können.

Was dem einen Schüler hochintereſſant iſt, langweilt den anderen entſetzlich. Unterſcheidet ſich aber nach kurzer Unterrichtszeit gar das geſamte techniſche Können und die muſikaliſche Auffaſſung der Gruppenteilnehmer weſentlich voneinander, dann wird der Fortgeſchrittene für das Spiel des Zurückgebliebenen wirklich kein Intereſſe mehr haben, während ſich jener durch die Gegenwart des andern ſtark gehemmt und gedrückt fühlt, falls er überhaupt Neigung für das Klavierſpiel beſitzt. Die Gruppenteilnehmer nun umzuſortieren, dürfte ſelbſt beim beſten Willen den meiſten Lehrern gar nicht möglich ſein, und der baldige Verluſt ſo mancher Schüler müßte die Folge ſein. .... Es erweiſt ſich alſo, daß der Gruppenunterricht für den Schüler gefährliche Nachteile hat gegenüber dem Einzelunterricht, indem er mehr Zeit in Anſpruch nimmt, weniger individuell gehandhabt werden kann, das Mißverſtehen von Erklärungen fördert und endlich minderbegabte Schüler hemmt, ihnen Minderwertigkeitskomplexe ſchafft und ſie der Muſik leicht ganz entfremdet, ohne, wie gezeigt, dem Lehrer weſentliche materielle Vorteile zu bieten. ... Dieſe Unterrichtsform verhindert nach meinen Ausführungen durchaus die Beibehaltung der Qualität des Einzelunterrichts, bringt den Lehrern im günſtigen Falle nur ſehr problematiſche wirtſchaftliche Vorteile, führt aber mit höchſter Wahrſcheinlichkeit zum Ruin des größten Teiles der Muſiklehrerſchaft! Alſo: Wozu Gruppenunterricht?



Waldemar v. Baußnern

Geboren am 29. November 1866, gestorben am 20. August 1931

# ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem Musikalischen Wochenblatt

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

HAUPTSCHRIFTLEITER: DR. ALFRED HEUSS, GASCHWITZ BEI LEIPZIG



98. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / OKTOBER 1931 HEFT 10

## Waldemar von Baußnern's sinfonisches Schaffen.

Von Gerh. F. Wehle, Berlin-Friedenau.

Am 29. November ds. Js. wäre Waldemar von Baußnern 65 Jahre alt geworden. Schon rüstete man da und dort, um den Jubilar zu feiern. Die „Zeitschrift für Musik" hatte eine besondere Ehrung geplant: Noch nie war das sinfonische Schaffen Baußnern's im Zusammenhang gewürdigt worden. Große und bekannte Korporationen waren an diesem umfangreichen Lebenswerk vorbeigegangen. Es war daher geboten, diese Seite seines Wirkens zu betonen. Daß der Herausgeber dieser Zeitung einen breiteren Raum als sonst üblich dem sinfonischen Schaffen Baußnerns einräumte, um so mit Nachdruck auf diese viel zu wenig beachtete Persönlichkeit hinzuweisen, sei ihm besonders gedankt. Die Zukunft wird dies Unterfangen rechtfertigen.

Noch war der Überblick über diese Seite von Baußnern's kompositorischem Wirken nicht abgeschlossen, da kam die erschütternde Nachricht von seinem Tode. Eine tückische Krankheit hatte den urgesunden, schier unbesiegbaren Körper angefallen und sein Leben am 20. August dieses Jahres ausgelöscht. Nun verwandelt sich die geplante Ehrung in einen Nekrolog.

Waldemar von Baußnern wurde am 29. 11. 1866 in Berlin geboren, verlebte seine Jugend in Siebenbürgen, wo seine Vorfahren, die Edlen von Baußnern, hochgeachtete Stellungen als Sachsengrafen und Landesbischöfe innehatten, studierte in Berlin Musik und betätigte sich dann als Dirigent in Mannheim und Dresden, später in Köln a. Rh. als Kompositionslehrer. In Weimar leitete er die Großherzogliche Musikschule und in Frankfurt a. M. als Direktor das Dr. Hoch'sche Konservatorium. Von hier wurde er nach Berlin als Senatsmitglied an die Akademie der Künste und als Kompositionslehrer an die Akademie für Kirchen- und Schulmusik berufen.

Baußnern hat eine Fülle von Kammermusik, fünf Bühnenwerke, zahlreiche Männer- und gemischte Chöre mit und ohne Begleitung geschrieben. Nicht zu vergessen „das Hohe Lied vom Leben und Sterben", eine Art weltliches Oratorium, das wegen seines ernsten ethischen Gehalts und seiner hohen Musikalität in eine vorderste Reihe der großen Chorwerke gehört. Ich kann mich im Einzelnen nicht näher mit diesem einzigartigen Werk befassen, sondern muß in Anbetracht des knappen Raumes auf meine anderweitigen ausführlichen Berichte darüber verweisen.*) Und

---

*) „Deutsche Tonkünstler-Zeitung" Jahrg. 1926, „Tonkunst" Jahrg. 1926, „Deutsches Musiker-Blatt" Jahrg. 1926, „Deutsche Sänger-Bundes-Zeitung" Jahrg. 1931.

dann sei noch seines Wirkens für Peter Cornelius gedacht. Hier hat er sich große Verdienste erworben.

Im Rahmen dieses Artikels soll nur auf Baußnern's sinfonisches Schaffen eingegangen werden, ist er doch der einzige zeitgenössische Komponist, der unter mehr als einem Dutzend sinfonischer Werke 8 reine Sinfonien geschrieben hat. Eigentlich 9! Seine ursprünglich erste Sinfonie jedoch hat er zurückgezogen. Heute, wo Baußnern nicht mehr am Leben weilt, darf diese Tatsache, von der er kein Aufhebens machte, wohl ausgesprochen werden.

An Baußnern's Wirken war die außerordentliche Leichtigkeit bemerkbar, mit der er produzierte. So schrieb er innerhalb eines Jahres (1899): seine I. und II. Sinfonie, die Ouvertüre „Champagner" und sein Quintett für Klarinette, Violine, Cello, Horn und Klavier. Und das alles neben seiner Berufsarbeit!

Man hat ihm diese schnelle Produktionsweise oft zum Vorwurf gemacht. Konnte aber ein Mann, der so vollgesogen war mit Musik, den Quell, der aus ihm hervorsprudelte, einfach abdrosseln? Es war etwas so Urmusikantisches in seinem Wesen, etwas, das auf das ungarische Blut hindeutete, das von mütterlicher Seite in ihn übergegangen war. Einmal sagte er zu mir, nachdem er eine Zeitlang instrumentale Werke komponiert hatte: „Und jetzt freue ich mich auf die nächsten Wochen! Da werde ich mich im a cappella-Stil ersäufen!" Dabei sprach er das Wort „ersäufen" mit einer förmlich ingrimmigen Lust aus, wie ein passionierter Weintrinker, der lange enthaltsam leben mußte und nun endlich auf den Wein losgelassen wird. Ich halte es für notwendig, dieses dringende Schaffen m ü s s e n an Baußnern zu betonen angesichts der Tatsache, daß der „Konstruktivismus" und die „Sachlichkeit" heute in Blüte stehen.

Baußnern hat sich nie irgend einer Modeströmung unterworfen. Als um 1900 jeder Musiker Programm-Musik komponierte und das Schreiben von Sinfonien als reaktionär gebrandmarkt wurde, widmete er sich unentwegt den Sinfonien, mit dem Resultat, daß man ihn negierte! Aus dieser Tatsache geht sein starker Idealismus hervor. Baußnern wurde nicht — wie eine Zeitung bei seinem Tode behauptete — von Ehrgeiz getrieben, sondern folgte nur ganz ausschließlich seiner inneren Stimme. Auch Verlegern gegenüber kannte er keine Konzessionen in Bezug auf seine Kunst.

Nicht weniger muß unterstrichen werden, daß er sich in literarischer Beziehung stark an Weimar orientierte. Er bekannte sich restlos zu Goethe. Aus seinem Nachlaß ist ein Brief an ihn bemerkenswert, in dem es heißt: „Ich sehe in dieser Deiner ‚Hafis-Kantate' ein Bekenntnis Deiner Kunst für den Geist Goethe's, und ich glaube sagen zu können, daß mehr wie irgend ein anderer deutscher Musiker Du aus Goethe'schem Geist herausgestaltest. Und zwar in all Deinen Werken! Auch Beethoven steht Goethe nicht so nahe. Und dessen Verhalten ist ja dafür bezeichnend. Deine Musik ist so stark symbolhaft, sie ist im Goethe'schen Sinne jederzeit ‚Bruchstück einer großen Konfession', und so wäre es eine dankenswerte Aufgabe, einmal den Zusammenhang zwischen Deinem und Goethe's Lebensgefühl zu zeigen."

Dieser Brief trifft den Nagel auf den Kopf und zeigt so recht, welch h o h e s E t h o s Baußnern in seinem ganzen Schaffen vertrat. Dies ist wichtig für die Wertung seiner Persönlichkeit, die auf Geradheit und Wahrheit beruhte und obendrein starkes soziales Gefühl, auch für seine Untergebenen, zeigte, so daß er — wie in einem konkreten Fall — lieber seine Stellung als Direktor hinwarf, ehe er es duldete, daß die Lebensinteressen der ihm unterstellten Lehrer geschädigt wurden.

Diese wenigen Worte mögen zur Charakteristik des Verstorbenen genügen. Sie finden in seinen Werken immer wieder schlaglichtartige Beleuchtung.

Und nun zu seinen Sinfonien. Es ist kaum möglich, ein nur annähernd erschöpfendes Bild dieser Werke im Rahmen eines kurzen Aufsatzes zu geben. Interessenten müssen auf die Partituren verwiesen werden, die — leider — leider! — bis heute noch alle Manuskript geblieben sind. Aber vielleicht können einige kurze Hinweise auf den musikalischen und ethischen Inhalt doch dazu beitragen, erhöhte Aufmerksamkeit auf seine Werke zu lenken und

gleichzeitig einen schwachen Abglanz von der Größe dieses Mannes zu geben, den man zu Lebzeiten in Deutschland nicht annähernd so gewürdigt hat, wie er es verdiente. Die metaphysische Seite seines Schaffens blieb so gut wie unerkannt.

Aus der jeder Sinfonie beigefügten Aufstellung, die mir auf meine Bitte von Baußnern acht Tage vor seinem Tode aus dem Kopf diktiert wurde, geht hervor, welche Dirigenten sein Schaffen förderten — aber auch, welche Dirigenten sich seiner nicht angenommen haben!

Abkürzungen: Fl. = Flöte, Ob. = Oboe, E. H. = Englisch Horn, Kl. = Klarinette, Baßkl. = Baßklarinette, Fag. = Fagott, K-Fag. = Kontrafagott, Hr. = Hörner, Tr. = Trompete, Pos. = Posaune, Tb. = Tuba, Pk. = Pauke, Schlzg. = Schlagzeug, Str. = Streicher.

## I. SINFONIE: „JUGEND".

Entstehungszeit: Anfang 1899.

Besetzung: je 2 Fl., Ob., Kl., Fag., 4 Hr., 2 Tr., 3 Pos., Pk., Harfe, Str.

Aufführungen: Rostock, Städt. Mus.-Dir. Schulz; Mannheim, Willibald Kähler; Dresden, der Komponist.

Als bewußten Gegensatz zur Programm-Musik schrieb Baußnern dieses unzeitgemäße Werk, das er „Jugend" nannte und dem er das Wort von Goethe: „Jugend ist Trunkenheit ohne Wein" voranstellte.

Der I. Satz, „Wandern und Singen" überschrieben, fängt mit folgendem harmlos-fröhlichen Thema an:




das von den Violinen graziös kontrapunktiert wird, während die Bässe pizzicato mit dreistimmigem Hornsatz „frisch-bewegt" beginnen. Die Form hält sich noch an die Klassik. Den II. Satz nennt er humoristisch „Beim Herrn Philister". Das Fagott kommt ruhig und gemessen, aus der Tiefe aufsteigend, das Kontrafagott setzt in halben Noten gewichtige Akzente hinzu, die Hörner fahren gestopft mit sforzati hinein, gestützt von den Streichern, darauf ein flotter Lauf der kleinen Flöte. So wird gleich eine Stimmung vorbereitet, die den Philister in seiner „Würde" einerseits und seiner Komik andererseits trefflich widerspiegelt. III. Satz: „Junge Liebe", im lebhaften Tempo dahinstürmend, auf einer ostinaten Violinfigur ein frohes Thema anstimmend.

Der IV. Satz trägt das Goethe-Motto: „Weit, hoch, herrlich den Blick rings ins Leben hinein!" Mit einem wuchtigen a-moll-Schlag einsetzend, entwickelt sich in ruhigem Zeitmaß in der Trompete das erste Thema, um in großgeschwungenem Bogen durch 1½ Oktaven in die Tiefe hinabzusteigen, gleichsam die ganze Welt mit dem Blick in sich sammelnd. Ein mit Hingebung auf der G-Saite breit gesungenes Thema, schon zuvor in der Klarinette intoniert, führt weiter in einen sehr feurigen Satz hinein, der, zu starken Höhepunkten drängend, mit wuchtiger Kraft schließt.

Die ganze Sinfonie ist von einer klaren Orchestersprache und flüssigen Instrumentation beherrscht; sie bedeutete ein Wagnis in einer Zeit, als Wagner'sches und Strauß'sches Pathos vorherrschend waren. Schon diese I. Sinfonie zeigt den Beherrscher der Form sowohl als auch der Instrumentation, so daß der seelische Ausdruck sich ungehemmt entfalten kann.

## II. SINFONIE.

Entstehungszeit: 5. Juli bis 7. Dezember 1899.

Besetzung: Fl., Ob., E. H., Kl., Baßkl., Fag., 4 Hr., 3 Tr., 2 Tenor-Pos., 2 Baßpos., Tb., Pk., Tamtam, Harfe, Str.

Aufführung: Leipzig: Winderstein.

Das Werk ist „Dem Andenken Johannes Brahms" gewidmet. Strauß und Wagner waren in dieser Zeit Trumpf. Brahms wurde abgelehnt, auch im Allgemeinen Deutschen Musikverein als Epigone angesehen. Als Baußnern dies erkannte, schrieb er aus Opposition diese II. Sinfonie, die er demonstrativ Brahms widmete. Politisch war das unklug; es kennzeichnet aber die gerade und kompromißlose Art dieses Mannes und dokumentiert seine innere Stellung zu Brahms.

Der I. Satz hebt in der Violine mit einem Thema an:




dessen breite Wölbung sofort auffällt. Gleichzeitig ersteht in der Oboe ein Gegen-Thema, das sich im Verlauf als wichtige Ergänzung enthüllt. Das verstärkte Blech wird zu ausdrucksvoller Sprache herangezogen. Die Themen sind nicht locker aneinandergefügt, sondern erwachsen gewissermaßen aus einer Samenzelle, ergänzen sich, stützen sich; dabei hat jedes selbständiges Eigenleben. Das, was bei den späteren Sinfonien immer deutlicher hervortritt, ist schon hier völlig klar zu sehen und ausgereift: die wirkliche sinfonische Ader, aus der alles Musikantische und Musikalische stammt und den ganzen formalen Aufbau durchpulst. Wie eindrucksvoll der Beginn der Durchführung des I. Teiles, wenn das Cello mit Fagott und Klarinette das Hauptthema singen, die Bratschen sordiniert begleiten, Oboe und Flöte imitatorisch ineinandergreifen, worauf das Blech weich und sehr gebunden in den Klangreigen eintreten! Die Reprise, zu einem großen Höhepunkt führend, schließt im zartesten *pp* von ätherischer Schönheit. Gerade die Ökonomie der Instrumentierung erreicht hier starke Wirkung.

Im II. Satz begegnet man einer straffen rhythmischen Potenz, die in ihrer lapidaren Ausdrucksweise die ungarische Note erkennen läßt. Dieser Rhythmus durchwühlt den ganzen Satz und findet auch in dem gesangvollen II. Thema seinen Niederschlag. Es ist ein Reichtum der Gedanken, der sich immer in neuen Formen kundtut. Man spürt die Freude an der Unerschöpflichkeit. Der III. Satz erfreut durch die breit ausladende Gesanglichkeit der Themen, die sich sofort in polyphonem Gewande präsentieren — ein Merkmal, das immer häufiger zu verzeichnen ist. Nichts Konstruiertes, Ertüfteltes! Ein kurzer, aber sehr eindringlicher Satz. — IV. Satz: Kurze Einleitung, dann Thema im *ff* mit vollen Akkorden hingesetzt, aus dem in kunstvollster Filigranarbeit 7 Variationen emporblühen, denen sich ein Finale anschließt, dessen Thematik in den Violinen sehr bald auf das Hauptthema des I. Satzes hindeutet.

So einfach und tonal sich Baußnern's Themen ansehen, so stark stößt er — im Jahre 1899! — in chromatisch-modulatorische Bezirke vor. Nichts falscher, als wenn man annehmen wollte, der Einfachheit der Themengebung entspräche die Verarbeitung. Ganz im Gegenteil! Was an schwerem Geschütz technischer Arbeit und Verzweigung des thematischen Materials herangezogen werden kann, das findet sich in diesen Sinfonien. Hier knüpft er an Bach an: Einfache, klare Sprache in der Thematik, aus der sich kunstvollste und zum Teil recht schwierige, oft nicht ganz leicht eingängliche Sprache entwickelt, aber ohne jemals die Grenzen des Musikalischen zu überschreiten.

III. SINFONIE „LEBEN“ (seiner Frau gewidmet).

Entstehungszeit: die Kompositionsskizzen im Sommer 1906 in Köln a. Rh. beendet. Instrumentation Juli/August 1909, Juli/August 1910, Januar 1911 in Weimar.

Besetzung: 4 Fl., 2 Ob., E. H., 3 Kl., Baßkl., 3 Fag., 1 K.Fag., 6 Hr., 3 Tr., 4 Pos., Tb., 2 Harfen, Schlzg., Str., Orgel.

Aufführungen: Stuttgart: Max von Schillings, Breslau: Dohrn, Weimar: Praetorius.

311 eng geschriebene Partiturseiten werden ins Treffen geführt! Die große Besetzung deutet an, daß Bedeutendes, Gewichtiges gesagt werden soll. Nicht aus Sensation wurde sie gewählt, wie der Inhalt beweist. Der I. Satz beginnt in feierlicher Ruhe mit folgendem Thema:




von den Fagotten und Bratschen vorgetragen, aus der Tiefe sich emporreckend, als wolle es den ganzen Ernst des Geschehens schon vorausnehmen. Auch hier das Thema auf der 1. Seite der Partitur bereits polyphon eingeführt. Ebenso das sehr markiert in den Posaunen und Tuben einsetzende Thema:




das in seiner Prägung der bisher gewohnten Tonalität ausweicht und in zackigen Sprüngen stark moduliert — eine Thematik, die später im „Hohen Lied“ viel bevorzugt wird. Es bietet den Sprengstoff für spätere wuchtige Entladungen und deutet, wenn man es zusammenzieht, schon auf das folgende chromatische Thema hin, das gegen den Schluß beim Eingreifen der Orgel auf einem mächtigen Orgelpunkt zur Kulmination hinführt. Die starke sinfonische Durchdringung der Themen, von der oben gesprochen wurde und ihre polyphone Aufeinandertürmung erweisen deutlich die Meisterhand, die kräftig zupackt und mit Sicherheit zu gestalten vermag.

Nach der tragischen Note des I. Satzes führt der II. Satz in der Klarinette ein beruhigenderes Thema ein und hält auch im weiteren Verlauf, trotz allen Emporbrausens, den mehr trostvollen Charakter inne. Stark hervortretende, bedeutungsvolle Nonensprünge deuten wieder auf das „Hohe Lied“.

III. Satz: 6 Hörner intonieren unisono „lebhaft und energisch“ einen markanten, von Lebenswillen strotzenden Satz, den das ganze Orchester übernimmt und kräftig fortsetzt:




Sofort wird eine Art Durchführung des Themas aufgenommen, ehe ein anderes Thema seine Herrschaft antritt. Jetzt ist es ein weich und schwebend geformtes, melodiöses Thema. Dann stimmen Hörner und Trompeten einen von den Posaunen mit kräftigen sforzati vorwärts getriebenen Kantus an. Und nun taucht eine Oboe d'amore mit einem zu Herzen gehenden Gesang auf, von der Harfe in Flageoletts unterstützt, während alte thematische Bestandteile sich im *pp* klopfend dagegen stemmen. Es ist wie ein unterirdischer Kampf von unerbittlichen Elementen gegen seelische Zartheit und Güte — ein Part von unendlichem Reiz, wie wir ihm in allen größeren Werken des Meisters begegnen und die so recht nachdrücklich auf die tiefen geistigen Qualitäten dieses Mannes hinweisen, der sich zwar nach außen verkapselt, sich dafür aber

in ſeiner Muſik ganz ungehemmt ausſtrömen läßt. Mit einem großen Themenreichtum wird jetzt ein höchſt impoſanter Höhepunkt von fulminanter Kraft erklommen. Vorangegangene Themen ſpringen hinzu und treiben zu einer herrlichen Apotheoſe des Hauptthemas.

Eine Repriſe führt mit neuen Wandlungen zu einem ſchlichten, innigen, von einer entfernten Flöte vorgetragenen „Lied der Kindheit", das ſich auf ſattem Untergrund der Streicher erhebt und aus dem Kampf zu kurzer ſeliger Ruhe führt. Dieſes „Lied der Kindheit" iſt dank ſeiner keuſchen Melodik und leichten Faßlichkeit in die Schulbücher übergegangen. Mit dieſem mitten in die Kompliziertheit des techniſchen und geiſtigen Aufbaus hineingenommenen Kindheitsthema wollte Baußnern andeuten, daß „in der Kindheit die reinſten Kräfte liegen, aus denen der Mann ſchafft und die ihn dann zum Ganymed führen". Es iſt eine transzendentale Stimmung, die das Folgende vorbereitet. Erneute Zuſammenballungen leiten nun in ſtraffem Aufwärtstreiben zum Einbruch des Chores (IV. Satz) in breiter, majeſtätiſcher Fülle mit den Goethe-Worten: „Wie im Morgenglanz Du rings mich anglühſt, Frühling, Geliebter!". Der Chor iſt in weitem polyphonem Bogen geſpannt, ſchwingt ſich in jauchzendem, lebensbejahendem Rhythmus aus. Eine helle, unſichtbare Sopranſtimme, ſekundiert von einer ebenfalls unſichtbaren Solovioline, verhaucht als Echo das „Alliebender Vater!" Dieſer ſeltſame Abſchluß, der einen wundervollen Kontraſt zu dem vorherigen Höhepunkt bildet, iſt von Baußnern ſo gedacht, „daß alle Wahrheit im Leben niemals laut iſt". — Alles in allem: Ein Werk von außerordentlicher Ausdruckskraft, das ſich ſeine Form ſelbſt bildet, das fortreißt und in ſeiner Diktion die hohen Abſichten ſeines Schöpfers deutlich erkennen läßt.

### IV. SINFONIE (Willem Mengelberg gewidmet).

Beſetzung: 2 Fl., 2 Ob., 2 Kl., Baßkl., 2 Fag., 2 Hr., Str., Klavier.

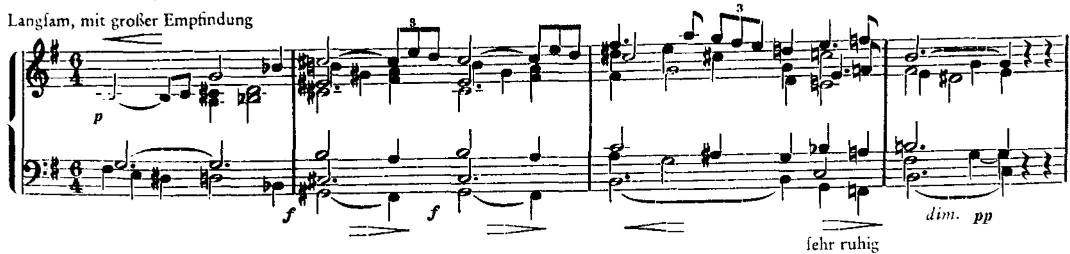
Aufführungen: Aachen: Buſch (Uraufführung); Frankfurt a. M.: Mengelberg; Amſterdam: Mengelberg; Haag: der Komponiſt; Düſſeldorf: der Komponiſt; Berlin: Opernhauskonzerte, der Komponiſt; Dresden: Buſch; Leipzig: Dr. Szendrey (Rundfunk); Wiesbaden: der Komponiſt.

Zwiſchen der III. und IV. Sinfonie liegt die Entſtehung des abendfüllenden Werkes „Das Hohe Lied vom Leben und Sterben". Baußnern hatte gehofft, nach Beendigung dieſer Rieſenarbeit eine Atempauſe zu haben. Aber er war mit dieſem Stoff innerlich noch viel zu ſehr beſchäftigt. Die IV. Sinfonie iſt eine weitere Auseinanderſetzung mit dieſer Materie. Sie iſt ſpontan, faſt ohne Skizzen, geſchrieben. Sie hat am meiſten Aufführungen zu verzeichnen, wohl wegen der kleinen Beſetzung. So geſchickt iſt ſie inſtrumentiert, daß man das Fehlen des gepanzerten Blechs und des geſamten Schlagzeugs nicht bemerkt. Ein Beweis für die erleſene Kunſt der Orcheſterbehandlung. Das Klavier wird oft zu ſtarker polyphoner Mitarbeit herangezogen. Die tief innerliche, faſt tragiſche Note des „Hohen Liedes" kommt im erſten Satz wieder zum Durchbruch. Hier das Hauptthema:




Der Durchführungsſatz weiſt eine Fülle von ſelbſtändigen Linien auf, die mit Sicherheit gegeneinander abgewogen und entgegengeſtellt ſind. Die Repriſe kommt mit der wörtlichen Wiederholung des erſten Themas, um aber gleich nach den erſten Takten ihren eigenen Gedankengängen zu folgen. Ungariſche Rhythmen finden ſich gleichzeitig ein und deuten auf den Schluß hin. Der II. Satz ſetzt „ſehr raſch und ſpukhaft" mit einem ſehr ausgedehnten Thema ein, das *pp* in den I. Violinen allein dahinhuſcht. Dieſer Satz iſt ſehr locker und klar inſtrumentiert und bietet eine dankbare Aufgabe, die einzelnen Inſtrumente von ihrer virtuoſen Seite kennen zu lernen.

Der Anfang des III. Satzes:




Ausdrucksmittel und Stilelemente des „Hohen Liedes" mischen sich wieder ein. Die transzendentale Sprache gelangt zu lebendiger Äußerung. Wieder eine Fülle von kunstvoller Arbeit und reichster thematischer Verästelung, aber trotz allem große Klarheit der musikalischen Linienführung. Ein Satz von feinster musikalischer Kultur.

Auf die Tiefe des seelischen Geschehens folgt jetzt im IV. Satz das leicht und flüssig pulsierende Leben mit seinen ins Ungarische gesteigerten Rhythmen, die sich zu sprühender Bejahung und glutvoller Daseinsfreude verbinden. Reichste kontrapunktische Arbeit umspielt die Thematik.

## V. SINFONIE

für großes Orchester, Orgel und achtstimmigen Schlußchor: „Ist ein Schnitter, heißt «Der Tod»".

Dem Andenken der gefallenen Soldaten gewidmet.

Entstehung: Kompositionsskizze 1915 in Weimar, beendet 8. 8. 1922 in Frankfurt.

Besetzung: 2 Fl., 3 Ob., E. H., Kl. in Es und B, Baßkl., Fag., K.Fag., 6 Hr., 3 Tr., 4 Pos., Tb., Tamtam, Gr. u. kl. Tr. (stellenweis dreifach besetzt), Becken, 3 Pk., Orgel, 2 Harfen, Str.

Uraufführung: Am 4. 2. 24 in München (mit 22 ersten Geigen! usw.) unter Knappertsbusch; München: der Komponist.

Im langsamen, wuchtigen *ff* bricht es los mit allen Hölzern, Hörnern, tiefen Streichern und Orgel:




Die Orgel behält durch die ganze Sinfonie die ihr zugewiesene Aufgabe, nicht als Füll- und Lärminstrument zu fungieren, sondern als thematisch behandeltes, ins Gewebe aktiv hineingestelltes Instrument zu dienen. Meines Wissens das erste Mal, daß in einer Sinfonie die Orgel so charakteristisch und vollwertig — und ihrem Wesen entsprechend zum Teil ganz visionär — zu Worte kommt. Und nun wird gleich das im Jahre 1637 gedichtete, ein Jahr später bereits gesungene alte Volkslied „Ist ein Schnitter" eingeführt, das sich als Thema zum integrierenden Bestandteil dieser Sinfonie auswächst. Eine mächtige Fülle von Arbeitsmaterial gesellt sich dem hinzu, um als Bausteine Verwendung zu finden. Da reckt sich ein Gebäude von ganz ungeheurer Wucht und imposanter Plastik auf. Eigenartige Klangeffekte blitzen auf, so, wenn zum vollen Orgelwerk drei Trompeten unisono mit dreifach besetzter kleiner Trommel dazwischen fahren. Mit einem ungeheuren Aufbäumen reißt der Satz ab. Des Menschen Macht und Wille knicken zusammen vor dem allgewaltigen Zugriff des Bezwingers „Tod". Aber auch als Helfer, Versöhner, „in dessen Verderben noch höchste Güte liegt" — das zeigen die folgenden Sätze:

II. Satz: In ruhigem, gemessenem Zeitmaß heben die flageolettierten Violinen mit einem Quarten-Intervall an, wozu ganz leise und gedämpft eine kl. Trommel in markantem Rhythmus ertönt. Wie ein verhaltener Soldatenmarsch klingt es aus der Ferne. Es rückt näher heran, bis die Hörner in sechsfacher Besetzung das Thema hineinschmettern:




Wieder taucht das Schnitter-Tod-Thema auf, zuerst *p* in den Trompeten, dann *ff* im ganzen Orchester, unter heftigen Synkopen der Streicher. Eine Oboe d'amore klagt in wehmütigen Rufen. Eine Solovioline mischt sich eindringlichst hinein. Leise antwortet die Tuba mit dem Schnitter-Tod-Thema. Das Marschmotiv klingt wieder hinein und entfaltet sich reprisenartig zu neuem Aufschwung. Die Orgel setzt mit weichen, ernsten Stimmen ein, die Solovioline singt das Schnitter-Tod-Thema, milde und abgeklärt, als sollten alle Schmerzen schlafen gehen. Da brandet das ganze Orchester in heftigen Zuckungen unter der Faust des Todes noch einmal kurz, aber heftig in die Höhe.

Der III. Satz, als Heldentotenfeier gedacht, läßt die Streicher in sehr langsamer Bewegung unisono einsetzen, von den Hörnern unterstützt:

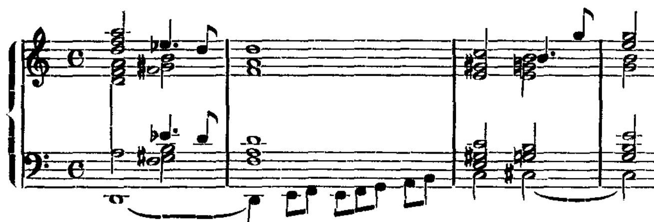



Dumpf gesellen sich die Orgel und tiefen Streicher mit dem Schnitter-Tod-Thema hinzu. Beide durchdringen sich gegenseitig immer mehr. Voll verhaltener Leidenschaft pocht es vibrierend im ganzen Orchester, man fühlt, wie Wichtiges und Großes sich vorbereitet. Scharfe Dissonanzen schreien gellend auf und verlieren sich in die Dunkelheit leisesten Pianissimos.

Aber schon (IV. Satz) braust eine stürmisch-aufwühlende Introduktion auf mächtigen Bässen daher:




Die Orgel stößt hinein mit vollem Werk:



Das Blech wuchtet dazu:



und nun spricht die Orgel in wechselnden Rhythmen auf 19taktigem Orgelpunkt *cis* ganz für sich allein. Ab und zu gesellt sich ein Soloinstrument hinzu, verschwindet. Das I. Thema des I. Satzes wird hineingeworfen. Schnitter-Tod-Thema taucht fragmentarisch auf. Leises Verklingen. Da setzt ein in frischem Zeitmaß und hurtigen Sechszehnteln dahineilendes, vollatmig ausströmendes, siebentaktiges, chromatisch-modulatorisch entworfenes Thema ein, das sich zur Fuge verdichtet. Es ist die Jugend, die sorglos aus tiefstem Morgengrauen aufbricht, unbekümmert um das, was die Zukunft bringt: denn sie hat Vertrauen. Wundervoll die mit Vergrößerungen, Umkehrungen, Teilmotiven hingesetzte Architektonik dieses Baues. Alles aber von solcher Natürlichkeit und solchem mühelosen Fluß, daß diese Fuge trotz höchster Kontrapunktik zum Ausdruck frohen Lebensgefühls wird. Beachtenswerte markante rhythmische Energien werden wach. Das Blech kommt mit mahnenden Crescendi aus der Dunkelheit ins Licht. Und plötzlich wandert der Tod mit! Schnitter-Tod-Thema liegt breit in halben Noten unisono in der Orgel. Das ganze Orchester springt gellend auf. Ein heldisches Ringen beginnt. Das Fugen-Thema der „Jugend" marschiert in seiner ganzen originalen Größe geschlossen gegen den Tod auf, der mit seinem Schnitter-Tod-Thema im mächtigsten, durchdringendsten *ff* der Trompeten (in der Vergrößerung des Themas) auftrumpft. Die Jugend hält stand. Das Todesthema stößt nochmals, nun aber eine große Terz höher, jetzt in ganzen Noten, schmetternd dagegen. Unerhörte Klangmassen ballen sich zusammen. Heftiger, stoßweiser Abbruch: Ein Orgelpunkt in Orgelpedal und Pauke auf *fis*, für 26 Takte alles Geschehen in sich hineinziehend, konzentriert die Marschrhythmik, die sich im Schlagzeug jetzt breitmacht, während die anderen Themen unaufhörlich gegeneinander branden, zurückebben, neu aufleben und in kunstvollsten Verschlingungen sich immer mehr ineinander verbeißen. Da schreit die Orgel noch einmal mit vollem Werk auf, das gesamte Blech brüllt dagegen, das Schlagzeug hämmert wütende Rhythmen. Wer ist Bezwinger? Der Tod? — oder die in alle Himmel idealistisch hineingreifende Jugend?

Der achtstimmige Chor gibt die Antwort zu diesem Ringen:

„Trutz Tod! Komm her, ich fürcht' dich nit!
Komm und tu einen Schnitt!
Wenn er mich verletzet, so werd' ich versetzet
in himmlischen Garten.
Freu' dich, schön's Blümelein!"

Der eine Chor schleudert in vergrößerten Notenwerten das Trutzlied als Cantus firmus heraus, während der andere Chor mit der Fuge auf den Text der ersten Lied-Zeile dazu sein „Trutz Tod!" triumphiert und das Orchester alle verfügbaren Reserven an Themen- und Instrumentenmaterial hineinwirft. Zwar, als der 2. Chor, unbeirrbar weitersingend, bei der Stelle anlangt: „Wenn er mich verletzet" — da stockt der 1. Chor, auch das Orchester hält den Atem an. Dann aber bricht der 1. Chor mit jugendlicher Freude aus in die Worte: „So werd' ich versetzet in himmlischen Garten". Blech und Schlagzeug dröhnen in unerbittlichen Synkopen ihre Todesakzente dazwischen, bis beide Chöre in mächtigstem *ff* frohjauchzen: „Freu dich, schön's Blümelein!" Das „Freu' dich" wird zum Fanfarenruf, der sich durch alle Chorstimmen ekstatisch fortpflanzt. Doch die Ekstase verliert an Kraft und verhaucht allmählich im D-dur-Akkord *pp* „schön's Blümelein". Sanft legt der Tod das Zepter hin. Sein Thema erklingt in Orgel und Bässen mit weichen Stimmen im *ppp*. Er hat das Feld behalten — aber nicht mehr als der Unerbittliche, sondern als der mit sanfter Hand Tröstende.

Voll tiefster Erschütterung folgt man diesem übermenschlichen Ringen. Baußnern erweist sich in dieser Sinfonie auf einer Höhe, die in ihrer Art kaum überboten werden kann.

Diese Sinfonie ist etwas ganz Einmaliges. Was ein Künstler im Vollbesitz seiner Geisteskräfte an technischen Wundern vollbringen kann, das türmt sich in dieser — eine Stunde und zwanzig Minuten dauernden — Sinfonie zu ganz unwahrscheinlichen Dimensionen aufeinander. Der Technik aber wird die Krone aufgesetzt durch die starke Herzkraft, die diesen Wunderbau

durchströmt und lebendig macht, durch die Gefühlswelt, die mit einer ungeahnten Glut und Leidenschaft alles Technische adelt und zur unbedingten Dienerin des Geistes macht.

Reifstes Können, tiefste Musikalität, höchste Meisterschaft haben hier ein Werk geschaffen, auf das das deutsche Volk stolz sein kann. Es reißt mit einer ungeheuren, gigantischen Kraft alle geistigen und technischen Werte zusammen, um sie zu einer schier überwältigenden Fülle des Ausdrucks eruptiv aus sich herauszuschleudern wie ein Vulkan. Ist schon das Lesen der Partitur fast atembeklemmend, wie erst muß die in materiellen Klang umgesetzte Partitur sich elementar auswirken! Hier hat das deutsche Volk endlich sein nationales Monument als Ehrung der Gefallenen. Aber darüber hinaus formt sich dieses Werk in seiner menschlichen Sprache zu einem allgemein gültigen Ausdruck, den jedes Volk, ganz gleich welches, spontan verstehen wird: Denn es appelliert nicht an Sieg oder Niederlage dieses oder jenes Landes — nein — es trifft mitten in die menschliche Brust mit seinen tiefsten Empfindungen dem Tode gegenüber. Diese V. Sinfonie von Baußnern ist das musikalische Denkmal aller Gefallenen. Sie ist der Ausdruck jedes Menschen, der die Faust des tragischen Geschehens, das der Weltkrieg darstellt, im Nacken und im Herzen gefühlt hat. Es dürfte schwerfallen, Musik zu schreiben, die vor diesem himmelstürmenden, in ganz exorbitante Ausmaße gehenden tönenden Monument standhalten könnte. Baußnern hat um das Mysterium des Todes gewußt. Seine 5. Sinfonie ist eine Apotheose des Todes, wie sie noch nie einem Tonsetzer zu schreiben vergönnt war. Das Werk sollte zu allen Volkstrauertagen aus öffentlichen Mitteln aufgeführt werden. Wenn Knappertsbusch nach der Uraufführung in München dem Komponisten auf die Schulter schlug und in die Worte ausbrach: „Mensch, das ist ja toll!", so spricht er mit kurzen burschikosen Worten ein Urteil aus, das das Überwältigende dieses tönenden Felsblocks zum Ausdruck bringt. Wahrlich, ein Werk, das die Zeiten überdauern und späteren Geschlechtern noch Kunde von unserer Zeit geben wird — ein Werk, das höchste Erschütterung auslösen wird, wann und wo es zur Entfaltung gelangt — ein Werk, das seinesgleichen nicht hat!

## VI. SINFONIE: „PSALM DER LIEBE"

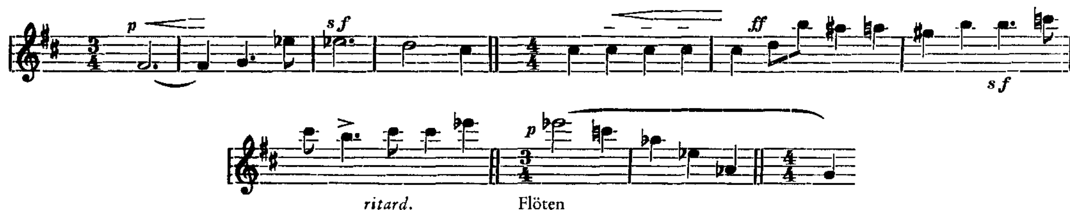
für Sopran und großes Orchester nach Sonetten der Elisabeth Barret-Browning in der Übertragung von Rainer Maria Rilke.

Entstehungszeit: beendet 3. November 1921 in Frankfurt.

Besetzung: 3 Fl., 2 Ob., E. H., 3 Kl., Baßkl., 2 Fag., 4 Hr., 3 Tr., 3 Pos., Tb., Glockenspiel, Tamtam, Pk., 2 Harfen, Str.

Aufführungen: Düsseldorf: der Komponist (Uraufführung); Weimar: Praetorius, Baußnern-Feier.

Der erste Satz beginnt langsam und ausdrucksvoll in Violinen und Bratschen mit folgendem Thema:




wird nach einigen Takten sehr zart in der Vergrößerung seines Schlusses wiederholt. Dann setzt der Sopran wenige Takte danach mit großer Innigkeit ein. Baußnern hat mit der Auswahl des Textes einen glücklichen Fund getan. Gehören doch die Sonette der Barret-Browning, deren 6 schönste er verwendet hat, mit zum Tiefsten, was eine Frau in lyrischer Sprache zu sagen hatte. Und die Übersetzung durch Rilke unterstreicht das Transzendentale des Inhalts. Daß Baußnern diese keineswegs dem allgemeinen Geschmack oder Verständnis sehr leicht entgegenkommenden Gedichte vertonte, spricht nicht allein für seinen kultivierten literarischen Geschmack, der sich

nur an besten lyrischen Erzeugnissen entzündete, sondern für die Tatsache, daß er schrieb, wozu ihn sein Inneres drängte.

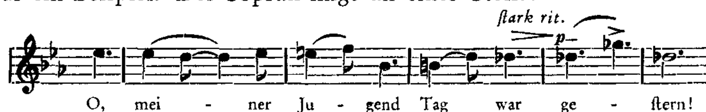
Wie Baußnern schon anfangs die Singstimme behandelt und das durchsichtig geführte Orchester zum Klingen bringt, nirgends die Singstimme erdrückend, sondern fördernd, beweist, daß er den Text ganz in sich aufgenommen und die tiefe Sprache völlig zu seiner eigenen gemacht hat. Die Verhaltenheit der Melodik, ihre seltsam schwankende Rhythmik mit ihrer chromatischen Führung fängt die zarte innerliche Stimme des Textes wundervoll auf. Die Singstimme ist ganz in die Sinfonik des orchestralen Gebildes mit hineingezogen und läßt in jedem Takt erblicken, daß es sich hier nicht um aneinandergereihte Orchesterlieder handelt, sondern um ein ausgesprochen sinfonisches Gewebe, dessen Themen durch alle Sätze hindurchgehen. Obiges Thema gibt dabei in seiner Vielgestaltigkeit Möglichkeiten zu reichhaltigster sinfonischer Gliederung. Was anfangs über die Art, wie Baußnern die Form in der Sinfonie behandelt, gesagt worden war, trifft auch in diesem Werk zu. Trotzdem es in seinem ganz auf größte Liebe und Hingabe basierten Inhalt eigentlich lyrischer Natur ist, so ist hier doch die Form mit sinfonischer Dramatik geladen. Und das behütet dieses Werk vor dem Abgleiten in eine rein gesangliche Angelegenheit mit Orchesterbegleitung. Darum durfte Baußnern das Werk auch mit Fug und Recht Sinfonie nennen.

Eine Melodieführung wie diese




zeigt, wie er immer neue Wandlungen aus dem Hauptthema schöpft. Ein längeres Zwischenspiel leitet zum 2. Sonett über, das mit seinem Thema wieder auf das Hauptthema zurückgeht. Es zieht sich durch die ganze Sinfonie hindurch, teils in der originalen, teils abgeleiteten Form, zu dem dann freilich noch andere selbständige Gebilde hinzutreten. In dieser Weise werden alle 6 Sonette eng miteinander verschweißt. Das Werk wird pausenlos gespielt. Man könnte diese Sinfonie das „Hohe Lied der Liebe" nennen.

Mit welch außerordentlichem Verständnis psychologisch feine Momente in Musik umgesetzt werden, dafür nur ein Beispiel. Der Sopran singt an einer Stelle:




Man sehe, wie dieses intime Geständnis, hinter dessen kargen Worten sich so unendlich viel verbirgt, musikalisch ausgedeutet wird: mit einem kleinen Decrescendo - Zeichen einem „*p*", dem „*stark rit.*" und dem geschweiften Melodiebogen auf dem Wort „*gestern*". Neben dem bekenntnisstarken Ja-Willen der liebenden Frau gleichzeitig (eben durch diesen erwähnten kleinen, nach oben geführten Melodiebogen) etwas wie ein leises, verständnisinniges Lächeln. An solchen Feinheiten, die sich kaum in Worte fassen lassen, vielmehr nur erfühlt werden können, ist dieses Werk überreich und läßt deutlich den starken Gestalter in Baußnern erkennen. Es ist ein Werk voll eigentümlichster Prägung, eine Sinfonie der Liebe, wie sie in dieser Form noch nicht geschrieben wurde.

## VII. SINFONIE („Ungrische").

Entstehungszeit: 6. 12. 1925 bis 7. Juli 1926 in Charlottenburg.

Besetzung: 3 Fl., 3 Ob., E. H., 3 Kl., Bkl., 3 Fag., 4 Hr., 3 Tr., 3 Pos., Tb., Pk., Schlzg., 1 Harfe, Str.

Aufführungen: Weimar: Praetorius (Uraufführung); Frankfurt: der Komponist (Internationale Musik-Ausstellung); Chemnitz: der Komponist (Baußnern-Abend 1927); Berlin: Bohnke; Hermannstadt und Kronstadt in Siebenbürgen: Dr. Kunwald mit dem Berl. Sinf. Orch.; Stuttgart: der Komponist im Rundfunk; Leipzig: Dr. Szendrei im Rundfunk (Baußnern-Gedenkfeier).

Ein Werk, ganz aus der nahen inneren Stellung zu seiner Heimat erwachsen.



Sehr rasch entwickeln sich aus obigem Anfang lebendige Rhythmen, wie sie schon im piano des ersten Themas angekündigt sind und verdichten sich zu immer spezifischeren ungarischen Klängen. Ein breites, gesangliches Hornthema schält sich heraus und beherrscht als Gegenthema das folgende, zu dem das 1. Thema in gleichzeitige enge Beziehung tritt. Ein drittes Thema springt hinzu. So ergibt sich in der Durchführuung genügend Material zu lebendigster Verarbeitung, das in der Reprise stetiger Erneuerung unterworfen ist, um in der Coda mit stürmischen Impulsen zu schließen. Der 2. Satz, in g-moll beginnend, langsam zart, bogenförmig ausgesponnen, die Unendlichkeit der ungarischen Pußta ahnen lassend, steigert sich im Verlauf zu breitem, festlichem Gepränge, um sich zum Schluß in zarte, duftige Stimmung aufzulösen. Den 3. Satz eröffnet eine kraftvolle Einleitung mit schnellen chromatischen Figuren, aus der Tiefe in immer größere Höhen strebend und wieder zurückfallend. Der im vorigen Satz aus reiner Gefühlswelt emporblühende Melodiebogen wird hier in leidenschaftlicher Expansion durch die ganze Tonskala gepeitscht, an dessen Ende die Trompete mit einem leicht faßlichen Thema steht. Alles reißt ab in heftigen Stößen, um dem Hauptthema den Eintritt vorzubereiten: Es ist ein altes Volkslied aus dem 17. Jahrhundert, „Die ungrischen Husaren", aus dem sich 9 Variationen von starker rhythmischer Prägung kontrastreich entwickeln. Von der 6. Variation ab dehnen sich diese Gebilde zu umfangreichen, selbständigen Sätzen, die in ein Finale übergehen, das in äußerster rhythmischer Straffheit die ungarische Abstammung des Komponisten spüren läßt. Diese ganz auf Heiterkeit und Lebensbejahung gestellte Sinfonie ist ein Antipode zur 5. und 6. Sinfonie und dürfte sich durch ihr leichtverständliches Wesen schnell einbürgern. Baußnerns musikantische, lebensfrohe Natur kommt hier stark zum Durchbruch. Sie äußert sich in diesem Werk so vital, daß ein Journalist zu Hausegger nach der Aufführung sagte: „Das soll ein 60jähriger geschrieben haben? Das ist ja Schwindel! Das hat ein 30jähriger komponiert!"

## VIII. SINFONIE.

Entstehungszeit: 24. 12. 1929 bis 29. 4. 1930, Sanssouci—Potsdam.
Besetzung: 3 Fl., 3 Ob., E. H., 3 Kl., Baßkl., 3 Fag., K.-Fag., 6 Hr., 4 Tr., 4 Pos., Tb., Schlagzg., Pk., Celesta, Harfe, Str.
Noch unaufgeführt.

Dem Werk ist ein Motto von Friedrich Hebbel vorangestellt:

„Greife ins All nun hinein!
Wie du gekämpft und geduldet,
Sind dir die Götter verschuldet.
Nimm dir, denn alles ist dein!"

Dieses kraftvolle Hineingreifen in den Himmel reckt sich als Hauptthema mit 6 Hörnern unisono im *ff* in die Höhe:

Ein eigentümliches, weiches, auf die Ganztonleiter hindeutendes, in modulatoriſchen Farben gebrochenes Thema meldet ſich, irrt in ſeltſamen Sprüngen auf und ab, will vom Blech im *p* beruhigt werden. Steigerung zu großem Schwung. Die Harfe greift ein mit flageolettierten Tönen. Zackige rhythmiſche Elemente haben ſich ſchon von Anfang an geltend gemacht, verdichten ſich zu einem hüpfenden Klarinettenthema, von der Harfe in dicken, terzloſen Akkorden fundiert, von Hornrufen beantwortet. Immer klarer wird es, daß dieſe 8. Sinfonie, die letzte des Meiſters, harmoniſch-modulatoriſch ganz andere Bahnen wandelt, als ihre Vorgänger. Ein mächtiger Schritt vorwärts, ein Einbruch in moderne Gefilde, allerdings ohne atonal zu werden. Heftige, eruptive Rhythmik durchblutet den Satz, der dann allmählich in das Halbdunkel einer Adagiocoda ausmündet. Polyphonie in erſtaunlicher Reife und Vielgeſtaltigkeit.

Den 2. Satz beginnt eine „Paſtorale" mit geteilten Streichern, auf denen ſich das geſangliche Thema in der Oboe mit ſeiner Gegenſtimme zugleich erhebt, um dann in einen äußerſt raſchen Teil hineinzumünden, der als „Nachtviſion" aus einem oſtinaten Motiv der Bäſſe herausſteigt. Lautes Peitſchengeknall miſcht ſich ein. Die wilde Jagd tobt vorbei, um dann der paſtoralen Stimmung des 1. Teiles wieder Platz zu machen. Während der 1. Satz an die Auffaſſung bedeutende Anſprüche ſtellt, iſt dieſer 2. Satz mit ſeinen kontraſtreichen Stimmungsgemälden und ſeiner deutlichen formalen Gliederung auch für den weniger muſikverſtändigen Hörer leicht faßlich. Gewiß iſt Baußnern durch ſeine Umgebung zu dieſem Teil inſpiriert worden, hatte er doch ſein Domizil in einem entzückenden Landhäuschen aufſchlagen dürfen, mitten im Park von Sansſouci, umgeben von üppiger Blumenpracht, beſchattet von uralten Baumkronen — im Winter aber war dieſes Idyll in ſeiner Einſamkeit allen Launen des Unwetters preisgegeben. Zieht man noch die Entſtehungszeit in Betracht (ſiehe oben!), ſo geht man kaum fehl, wenn man annimmt, daß ihn hier ſeine engſte Umgebung zu dieſem plaſtiſchen Gemälde anregte.

Der 3. Satz wächſt aus folgendem verſonnenen, inſichgekehrten Largothema heraus, das von einer leiſen Wehmut geſtreift iſt und dabei ſtarke Willensakzente verſpüren läßt (Takt 7!).

Largo
*p*
Streicher
*cresc. molto*
*sf*
*sf*
*ff*
*ff*
allmählich
drängen
*ff*
*ritard.*
1. Zeitmaß
*ff*
uſw.

Dieses Largothema geht in einen beschwingten, mit rhythmischen Impulsen erfüllten Teil über, der trotz seines energischen Charakters sehr ausdrucksvolle, beseelte Partien enthält, die sich auf breiter, harmonisch schnell wechselnder Grundlage zu großem melodischem Ausdruck entfalten. Es ist eine trotzigfrohe Zuversicht, in die das Werk ausmündet, um mit einem hoheitsvollen, breit ausladenden Orchestertutti zu schließen. Baußnerns ungarisches Musikantentum äußert sich hier nicht im üblichen „Zigeunerrhythmus“, sondern wird ins Geistige gehoben, gleichsam verklärt. Seine Polyphonie in diesem letzten Werk steigert sich zu außerordentlicher Differenziertheit. Jede Stimme spaltet sich und wird zur Trägerin einer eigenen Linie. Oft sind bis zu einem halben Dutzend ineinander verflochtene Stimmen vorhanden, die sich aber harmonisch nicht im atonalen Sinne hemmen, sondern sich gegenseitig fördern.

Diese Sinfonie ist ganz sicher ein Bekenntnis. Sie ist ein Ringen mit den Gewalten um das, was ihm zukommt. Sie ist eine Abrechnung mit dem Schicksal, die aber voll froher Zuversicht ausklingt.

Aus der immerhin ziemlich lyrischen Form der Sonate (bzw. Sinfonie), die ja nur im Durchführungssatz eine wirkliche Dramatik gestattet, — deshalb hat Beethoven schon den 2. Durchführungssatz in die Reprise als Novum eingeführt, um die Dramatik nicht in das lyrische Nacheinander der Reprise abebben zu lassen! — schafft Baußnern einen der Sinfonie viel adäquateren Ausdruck, indem er das Lyrische der Zwischensätze kassiert und ganz in die Dramatik miteinbezieht. Weitverzweigteste Polyphonie ist das Merkmal seiner Kunst. Sie entwickelt sich allermeist aus dem Themenmaterial. Dadurch wird einheitlichste Bindung erzielt. Vergleicht man seine Kontrapunktik mit der etwa Bruckner's, so springt ohne weiteres in die Augen, daß die Baußnernsche Polyphonie weit komplizierter ist. Lagernde homophone Füllstimmen, wie sie viel bei Bruckner vorkommen, wird man gerade in den letzten Sinfonien Baußnern's wenig finden. Alles ist in lebendigsten Fluß aufgelöst, ohne aus der Tonalität herauszufallen. Es wurde in den letzten Jahren viel von „linearer“ Kontrapunktik geredet. Wer lineare Polyphonie, die in den Grenzen des musikalisch Möglichen bleibt und wirklich k l i n g t, studieren will, — n i c h t klingende Polyphonie zu schreiben ist wirklich keine Kunst! — braucht sich nur in die Werke dieses Meisters zu versenken. Hier findet er unerschöpfliches Material.

* * *

Außer diesen 8 Sinfonien hat Baußnern noch andere sinfonische Werke geschrieben, die nicht weniger anspruchsvoll sind und Beachtung verdienen. Da sei zuerst seine „K a m m e r s i n f o n i e“ genannt, der er den Untertitel „H i m m l i s c h e  I d y l l e n“ gibt. Schon die Besetzung läßt aufmerken: 10 Streichinstrumente (3 Violinen, 3 Bratschen, 3 Celli, 1 Kontrabaß) und Orgel. Das Werk ist in Frankfurt von Mitte August 1916 bis 7. September 1916 geschrieben. Es teilt sich in vier Sätze ein: 1. die Himmlischen Gefilde, 2. der Tanz der Engel, 3. eine verklärte Seele bittet an der Himmelspfort um Einlaß, 4. Jubilate. Der 1. Satz ist ein verklärtes, ätherisches Stück von schwärmerischem Charakter, an den sich unmittelbar der „Tanz der Engel“ anschließt, der in leichtbeschwingten graziösen Linien dahineilt, ohne Erdhaftes auch nur annähernd zu streifen. Mitten in diesem fröhlichen Tanz lauscht alles plötzlich: „Eine verklärte Seele bittet an der Himmelstüre um Einlaß“. Mit zarten, lieblichen Registern intoniert die Orgel ein schönes Thema, das von den anderen Instrumenten allmählich aufgenommen wird und sich zu intensivster Bitt- und Leuchtkraft emporschwingt, bis die Erhörung des Flehens unmittelbar in das „Jubilate“ hineinschwingt. Hier dient der Choral „In dulci jubilo“ als Grundlage. In ökonomischer Verteilung an die verschiedenen Instrumentengruppen gelangt der Choral zum Vortrag. Es folgen jetzt Variationen über den Choral, die in ihrer wundervollen Gegensätzlichkeit zwischen Cantus firmus und den diesen umspielenden Gegenstimmen ein ebenso kunstvolles wie reizendes Spiel darstellen, in das das Thema des Anfangssatzes zuletzt mit hineingreift und in gegenseitigen Verschlingungen zum klangvollen *pp*-Abschluß bringt. Kammermusikalische Behandlung der Orgel, die mit ganz feinen Linien in das Gewebe des reichverzweigten Streichkörpers hineingreift, entzückt hier den Kenner.

PASSACAGLIA UND FUGE (ſeiner Tochter Marianne gewidmet).

Entſtehungszeit: vom 6. September bis 16. Oktober 1930.

Beſetzung: 3 Fl., 3 Ob., 3 Kl., Baßkl., 3 Fag., 4 Hr., 3 Tr., 3 Poſ., Tb., Glockenſpiel, Triangel, Gr. u. kl. Tr., Pk., 1 Harfe, Str.

Das Thema:




ſetzt mit breiter Kraft ein. Darüber bilden ſich in ökonomiſchem Aufbau 17 Variationen, die in eine Fuge übergehen, die „mit allen techniſchen Schikanen" gearbeitet iſt. Selbſt die Harfe greift ſtimmführend, nicht nur füllend, in das Gewebe ein. Ein Werk von kompliziertem Bau, aber mit ſicherer Hand zu großer Wirkung geſtaltet.

SUITE FÜR ORCHESTER: „DEM LANDE MEINER KINDHEIT".

Entſtehungszeit: Nicht feſtzuſtellen.

Beſetzung: 2 Fl., 2 Ob., 2 Kl., 2 Fag., 2 Hr. 2 Tr., Pk. u. Schlgzg., Str.

1. Satz „Zug durch die Puſta", als Passacaglia gearbeitet. Eine gute Idee, die Endloſigkeit des Zuges durch die öde Landſchaft mit dieſer Form der Passacaglia zu verbinden. Die Einprägſamkeit des Themas unterſtützt die Wirkſamkeit. (Daß Baußnern die alten Formen mit wirklichem Leben zu erfüllen trachtete, geht z. B. auch aus der Tatſache hervor, daß er „Tanz-Fugen" geſchrieben hat, womit er beweiſen wollte, daß die Form der Fuge keine gelehrte Angelegenheit ſei, ſondern daß ſie für alles, ſogar für den Tanz, ausgewertet werden könnte.) Das Passacaglia-Thema bleibt hier nicht allein an den Baß gebunden, ſondern erſcheint nach und nach in allen Inſtrumenten und allen Lagen, wobei es u. a. in ſeiner Verkürzung als oſtinates Motiv wirkungsvoll verwendet wird.

Der 2. Satz iſt ein ſehr ſchmiſſiger Cſardas, der mit ſeinen ſtampfenden Rhythmen und leidenſchaftlichen Melodien zündend wirkt und beweiſt, daß der ernſte, in ſich gekehrte Meiſter auch von dithyrambiſchem Schwung zu ſein vermochte.

Einem Weneriſchen Ländler als drittem Satz, edel in der Melodik, ohne mehr geben zu wollen, als eben nur einen wogenden Ländler, folgt als 4. Satz die ergreifende Ungariſche Trauermuſik, die in ihrer düſter-heroiſchen Stimmung die Abſtände aufdeckt, zwiſchen denen ſich die muſikantiſche Seele des Tonſetzers in dieſem Werk auszubreiten vermag.

5. Satz: „Thema con Variationi". Unmittelbar geht die Ungariſche Trauermuſik in dieſen Teil über, der ein ruhiges, geſangliches Thema zur Grundlage hat. Mit einem „Ausklang" betitelten Satz ſchließt das Werk, deſſen Uraufführung am 25. November 1929 in der Muſikaliſchen Akademie in München ſtattfand. Man wundert ſich, daß ein ſo im beſten Sinne des Wortes volkstümliches Werk noch keinen Verleger gefunden hat. Es dürfte ſich, einmal zugänglich gemacht, auf den Programmen ſehr bald einbürgern.

Schließlich ſei noch auf die im Verlag von Chr. Frd. Vieweg G. m. b. H., Berlin-Lichterfelde, erſchienenen drei kleineren Stücke für Streichorcheſter „Hymniſche Stunden" aufmerkſam gemacht („Prolog, Evangelium, Dithyrambus" betitelt), die mit ihrer reichhaltigen Ausnützung des Streichkörpers und ihren oft ganz viſionär anmutenden Klängen ſicher viele Freunde finden dürften.

## SCHLUSSWORT.

Mag mancher nach dem Studium der Partituren vielleicht zu abweichenden Auffassungen kommen — eines steht fest: Dem ernsthaften Leser wird eine Ahnung davon aufgehen, daß hier ein Musiker ganz großen Formats aus dem Leben geschieden ist, das ihn keineswegs verwöhnt hat. Wenn auch vielleicht dieses oder jenes aus seinem gesamten Schaffen nicht den Stempel des Ewigen an sich trägt, so ist das kein Grund, Baußnern zurückzusetzen. Auch unter den Werken der Größten, etwa eines Bach, Mozart oder Beethoven, gibt es Spreu. Das aber ist nicht das Ausschlaggebende, — sondern **die** Werke, die Ewigkeitswerte enthalten, entscheiden über den Rang eines Komponisten. Aus Raummangel konnten hier nur einige Andeutungen über das Schaffen dieses Tonsetzers gegeben werden. Sie werden aber genügen, um zu zeigen, welch Geistes Kind Baußnern war.

Es hat ihn Zeit seines Lebens gekränkt, daß er von gewissen Stellen in den 32 Jahren seines sinfonischen Arbeitens übersehen wurde. Heute wird überall so unendlich viel Musik gemacht, so unendlich viel Durchschnittliches, ja Minderwertiges aufgeführt, noch dazu oft von ganz jungen Menschen, die kaum der Schulstube entwachsen sind und deren Erzeugnisse alle Eierschalen ihrer unreifen Jugendlichkeit an sich tragen. Dadurch wird das wirklich Große nur verdunkelt. Und das ist gewiß eine Schuld unserer Zeit, die es mit der Verantwortung dem Großen gegenüber sehr leicht nimmt.

Wenn aber ein Komponist nur zwei Werke vom Schlage der „Schnitter-Tod-Sinfonie" und des „Hohen Liedes" geschrieben hätte, wie es bei Baußnern der Fall ist, dann dürfte es ganz gewiß eine unverzeihliche Unterlassungssünde sein, wenn eine solche geistige Kapazität mit dem gewöhnlichen Maßstab gemessen wird und prominente Dirigenten an einem derartigen Schaffen gleichgültig vorübergehen. Um so mehr sei an dieser Stelle denen gedankt, die sich aus der Erkenntnis der Bedeutung Baußnerns seiner Werke annahmen und sie herausstellten. Daß Knappertsbusch — leider als Einziger! — die Schnitter-Tod-Sinfonie herausbrachte, darüber hat sich Baußnern noch wenige Stunden vor seinem Tode mit beglückter Dankbarkeit ausgesprochen.

Ich möchte nicht schließen, ohne den Appell an alle verantwortungsvollen Dirigenten zu richten, das große Werk, das uns Baußnern hinterlassen hat, durch Aufführungen zu fördern. Vor allem aber sollten die großen Korporationen (Allg. Deutscher Musikverein, Reichsverband Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer, Internationale Gesellschaft für Musik) hier eingreifen, damit Baußern's Lebensarbeit nicht durch der Zeiten Tand und Halbkunst verschüttet werde. Vielleicht finden sich auch idealistische Verleger, die für Drucklegung der Partituren sorgen. Wäre nicht vielleicht ein gemeinsames Vorgehen mehrerer Verleger möglich?

Wenn Baußnern heute noch in eine Reihe mit vielen eingeordnet wird — seine Zeit wird sicher noch kommen, die ihn heraushebt! Unsere Zeit ist nicht reich an Werken, wie das „Hohe Lied" oder die „Der Schnitter-Tod-Sinfonie". Und das verpflichtet. . . .

Ist es nicht eigenartig, daß gerade der letzten Sinfonie Baußnerns das Hebbelwort vorangestellt ist: „Wie du gekämpft und geduldet, sind dir die Götter verschuldet!"? Diese Überzeugung hatte in Baußnern ganz stark Fuß gefaßt, wenn auch Zweifel an ihm nagten, ob die Götter ihre Schuld begleichen würden. Noch mehr als die Götter aber sind wir Menschen ihm verschuldet. In einer Gemeinde, die ihn verehrt, mag sie zunächst auch noch klein sein, lebt aber die Gewißheit: Es wird die Spur von seinen Erdentagen nicht in Aeonen untergehen!



Engelbert Humperdinck

Geboren am 1. September 1854, gestorben am 27. September 1921




Dr Max Reger

Holzschnitt von Fritz Wolffhügel

(Zu dem Aufsatz: „Passau und seine Domorgel“ von Fritz Wolffhügel)

# Die neuere deutsche Orgelbewegung.

Eine Zusammenfassung von Karl Hasse, Tübingen.

Als Joh. Seb. Bach starb, war bereits seit geraumer Zeit, in Deutschland und den anderen Musikländern, ein Stil der Musik allgemein verbreitet, der demjenigen Bachs in der Grundhaltung entgegengesetzt war. Hatte Bach noch in Kirchenmusik und Orgelmusik so schaffen können, daß wir heute hierin von ihm einen Gipfel als erreicht anerkennen, so standen diese beiden Gebiete schon zu seinen Lebzeiten im allgemeinen vorm unaufhaltsamen Niedergang. Die Zeitgenossen sahen zwar in Telemann und Graun die Vertreter der wahren Kirchenkantate, für die Bach nicht „annehmlich" genug schreibe, aber deren Hinneigung zum Zeitgeschmack konnte den Niedergang der Kirchenmusik nur beschleunigen. An Orgelmusik gingen sie gar nicht mehr heran. Schon 1720 hatte der uralte Reinken in Hamburg zu Bach gesagt: „Ich glaubte, diese Kunst wäre gestorben, aber nun sehe ich, daß sie in Ihnen noch lebt." Hier handelte es sich um die Kunst des Orgelspielens und der Orgelkomposition, die im 17. Jahrhundert in Norddeutschland eine große Blütezeit erlebt hatte. Der neu hereinkommende rationalistische, teils „galante", teils „rührende", jedenfalls leicht verständliche und oberflächliche, der neuen Popularität und dem Gesellschaftsgeschmack entgegenkommende Stil mußte von der Orgel hinwegführen. Diese erfordert ihrer ganzen Art nach einen Stil der Komposition, der eine gegenteilige Haltung hat. Trotzdem nun die Orgelkomposition im 18. Jahrhundert, von Bach und einigen wenigen älteren Männern, die in den ersten Jahrzehnten noch wirksam waren, abgesehen, einen ganz deutlichen Rückgang aufwies und eine Beschränkung auf einige Spezialisten, die sich umsonst bemühten, die alten Formen dem neuen Geist anzupassen, oder auch die neuen Formen auf der Orgel anzuwenden, bot der Orgel b a u noch immer das Bild des Fortschreitens und großer Leistungen. Und durch das ganze 19. Jahrhundert hindurch hat man in Deutschland dem Orgelbau großes Interesse entgegengebracht. Zeitweise allerdings schien es, als ob man die Orgeln dem künstlerischen Interesse zu entrücken und nur den kirchlichen Gebrauch mit ihnen zu berücksichtigen habe. Dieser war immer mehr darauf beschränkt, daß die Orgel den Gemeindegesang begleitete und ein Vorspiel und Nachspiel zu liefern hatte. Letzteres hatte vorwiegend die Aufgabe, die Gemeinde aus der Kirche, wie man sagte, hinauszuorgeln. Die Musik selbständigerer Prägung und größeren Ausmaßes hatte in den Zeiten des Rationalismus fast alle Daseinsberechtigung im Gottesdienst verloren, und der Pietismus, der mit ihm ursprünglich im Zusammenhange stand, dann aber, in den Zeiten der Überwindung des Rationalismus, mit der neuen Orthodoxie sich verband, konnte sie auch nur in sehr beschränktem Maße anerkennen. Musik, die an sich bedeutend ist, steht ihr im allgemeinen tiefer, als solche, die irgend einer Erbaulichkeit dient. Hinter größer ausgebauten Musikformen wittert der Pietismus leicht eitles Virtuosentum. So fordert er zwar die „Reinheit der Tonkunst", und hat damit im 19. Jahrhundert zum sog. „Caecilianismus" geführt, auf katholischer wie auf protestantischer Seite, aber die Mitwirkung der großen Tonmeister beim Neuaufbau der Kirchenmusik zunächst stark unterbunden. Die Orgelmusik hat durch die enge Verbundenheit des Orgelinstruments mit den Kirchenräumen, aber auch durch die eigentümliche Gegensätzlichkeit des ihr gemäßen Stils zu den neueren Formen der Instrumental- und Vokalmusik, durch lange Zeiten hindurch an der allgemeinen Musikentwicklung fast gar nicht teilnehmen können, trotz aller Versuche, die von den Organisten, aber auch von Tonmeistern wie Mendelssohn oder Schumann, unternommen wurden. Die Wiener Klassik sowie die ältere und die neuere Romantik fanden im Hammerklavier und im Orchester die für sie geeigneten Klangmittel der Instrumentalmusik, die Orgel stand als zu sprödes und im Sinne der allgemeinen Musikentwicklung wenig brauchbares Instrument beiseite.

So sehr aber gerade die Romantik mit ihrem Drange nach Klangschwelgerei und schwebendem Ausdruck, nach Erregung unbestimmter Gefühle und Ahnungen, so sehr ferner die Programmusik und die dramatische Musik, die sie begünstigte, sich von dem vergleichsweise starren

Ton der Orgel nur behindert fand, so sehr hat sie doch vorgearbeitet, diesem Instrument wieder die Bahn zum Aufstieg zu eröffnen. Zwei Wege waren hierbei möglich, und beide sind beschritten worden. Der eine eröffnete sich durch Umbildung der Orgel zu einem Instrument, das dem modernen Orchester sich in seinen Klangmöglichkeiten annäherte. Durch Erfindung der Schweller, durch Bevorzugung teils ätherisch säuselnder, teils machtvoll brausender Register, durch Erhöhung des Winddruckes und damit der absoluten Klangkraft wurde die Möglichkeit geboten, auf der Orgel Musik ähnlicher Haltung zu bringen, wie sie das moderne Orchester eines Wagner oder Liszt aufwies. Der andere Weg war einer anderen Seite der Romantik entsprechend: ihrer Hinwendung zur Vorzeit, ihrer Beschäftigung mit den vergangenen Zeiten. Schon der Lehrer Carl Maria von Webers und Meyerbeers, der Abbé Vogler, hatte mit seiner Orchestrionorgel den ersten Weg beschritten. Programmusik auf der Orgel wurde seitdem vielfach versucht. Auch die Bestrebungen Liszts, ja bis zu einem gewissen Grade wohl auch noch die von Anton Bruckner, gingen diesen Weg, wenn auch hier nicht die Veräußerlichung durch realistische Klangimitationen das Ziel war, sondern die Erschließung eines Bereichs von religiöser Erhebung im Sinne von Hineinsteigerung und Ekstase. Auf protestantischer Seite bestanden immer in Bezug auf die Orgel größere Hemmungen. Hier wirkten die Traditionen der Bachschule noch sehr lange nach. Man verstand zwar Bachs Orgelmusik meist nur noch in stark formalistischem Sinne und drang bis zu ihrem Persönlichkeits- und Ausdrucksgehalt selten durch, verführt durch die Ansichten der Zeit, die „frommen" und „orgelmäßigen" Ausdruck durcheinander warf und beides im pietistischen Sinne verstand. Bachs Frömmigkeit, die solchen Pietismus nicht aufweist, glaubte man in seiner Orgelmusik als ehrenfeste Strenge und Starrheit der Form zu finden. So entstand die epigonale Orgelmusik von Männern wie Rink, Hesse, Merkel, Brosig und vielen anderen. Eine vermittelnde Richtung kann man in Süddeutschland feststellen, wo Rheinberger noch bis ans Ende des 19. Jahrhunderts seine großen Orgelsonaten schrieb. Nach Süddeutschland hinein wirkte auch ein Aufschwung romantischer Orgelmusik von Frankreich her, wo Guilmant und César Franck, schließlich bis in unsre Tage hinein Widor wirksam waren. Brahms' Vorliebe für altprotestantische Kirchenmusik führte ihn zu Versuchen auch mit Orgelstücken, die formale Strenge und Ergriffenheit des Ausdrucks vereinen. Neben ihm sind, besonders auch in Bezug auf die Form des Choralvorspiels, einige protestantische Süddeutsche zu nennen, die wertvollere Orgelmusik boten als der Durchschnitt, so der Tübinger Universitätsmusikdirektor Otto Scherzer, dann der Heidelberger Universitätsmusikdirektor Philipp Wolfrum. Bei diesem sieht man besonders deutlich den engen Zusammenhang mit der Bewegung zur Wiedererweckung Johann Seb. Bachs und seiner Musik, die ja schon Felix Mendelssohn Anlaß gegeben hatte, sich gelegentlich der Orgel und den alten strengen Formen zu widmen. Von Wolfrum stammt der bekannte Ausspruch, daß die Orgelbank ein Fürstensitz deutschen Geistes sei. Hier sehen wir eine Anschauungsweise, die der Orgel eine zentrale Stellung in der deutschen Musik zuschreibt oder eine solche für sie erstrebt. Auch als das gute Gewissen der deutschen Musik ist die Orgel schon in diesen Zeiten bezeichnet worden. Jedenfalls war der Weg geöffnet für eine stärkere allgemeine Berücksichtigung von Orgel und Orgelmusik.

So gehen die Wurzeln der neueren Orgelbewegung weit bis ins 19. Jahrhundert zurück. Allerdings wird die neueste Orgelbewegung vorwiegend getragen von einer Opposition gegen alles, was dieses Jahrhundert mit der Orgel vornahm. Und es spielt da sogar eine Opposition mit hinein, die sich in gewissem Sinne gegen die Musik des Mannes, vor allem gegen die Orgel, auf die sie sich bezieht, richtet, der als der eigentliche Wiedererwecker der Orgel als Zentralinstrument der deutschen Musik zu bezeichnen ist: Max Reger. Dieser hat in umfassender Weise die Orgel benutzt zur Emanation seiner künstlerischen Absichten, ja zur Aussprache seiner tiefsten Gedanken und persönlichsten Empfindungen. Allerdings waren diese aufs engste verknüpft mit kirchlichen, mindestens mit religiösen Allgemeinbegriffen. Obgleich von Haus aus Katholik, hatte Reger ein besonderes Interesse für den evangelischen Choral, das evangelische Kirchenlied genommen, überhaupt für die protestantische Kirchenmusik. Der Mittler war hierbei Joh. Seb. Bach. Die Mystik, die Regers Orgelwerken entströmt, hat sicherlich auch Wurzeln in Jugendeindrücken vom

katholischen Gottesdienst, aber die persönliche und doch ins Absolute reichende Tonsprache und Empfindung auf der Orgel zu entwickeln, dazu nahm Reger die Berechtigung von Bach und seiner besonderen, im Tiefsten protestantischen Gesinnung. Die Orgel, für die Reger schrieb, war naturgemäß die seiner Zeit, und er trachtete darnach, alle ihre Hilfsmittel und Wirkungen auszunutzen. Ihre Fehler und Mängel sind ihm vielleicht zeitweilig auch zum Bewußtsein gekommen. Aber er selbst hat ja nur selten Gelegenheit gehabt, auf einer der großen, damals modernen Orgeln zu spielen. Als Orgelspieler ist Reger nie von Bedeutung gewesen. Der Hauptinterpret seiner Orgelwerke war Karl Straube, der jetzige Thomaskantor. Dieser hat für die Entwicklung des neueren deutschen Orgelspiels etwa die Bedeutung, die Reger für die der Orgelkomposition hat.*) Er setzte sich in stärkstem Maße auch für eine lebendige Bachpflege auf der Orgel ein, zugleich auch war er einer der ersten, die den vorbachschen Meistern einen größeren Raum gaben. Schon bezüglich seines Bachspieles stand er damals in einem gewissen Gegensatze zu der sich anbahnenden neuesten Orgelbewegung; noch mehr hat diese sich entzündet am Gegensatze zu seiner Auffassung der vorbachschen Meister. Der Ausgleich, der zwischen Straube und der neuesten Orgelbewegung inzwischen stattgefunden hat, läßt sich am unmittelbarsten erkennen bei einem Vergleich zwischen dem Vorworte seiner ersten Ausgabe von Orgelwerken vorbachscher „Alter Meister" mit der zur vor wenigen Jahren erfolgten zweiten. Dort die Betonung, daß nicht der Historie gedient werden solle, sondern dem Leben, daß ein Spiel „den Affekten gemäß" angestrebt werde und die Mittel der damals modernen Orgel in vollem Maße heranzuziehen seien auch für die Wiedergabe der Orgelmusik alter Zeiten, der diese Mittel noch nicht zu Gebote standen. Hier das Bekenntnis, daß jene Einstellung ein Irrtum gewesen sei; daß nur aus der Kenntnis der originalen Klangwelt der alten Orgeln ein volles Verständnis für die alte Orgelmusik zu gewinnen sei, daß darnach zu streben sei, diese Klangwelt wieder zu gewinnen, daß die alte Musik dem Begriffe der „Affekte", der sich seit Mitte des 18. Jahrhunderts entwickelt habe, ganz fern stehe.

Zwischen beiden Ausgaben liegt die Bewegung, die als die neuere Orgelbewegung im engeren Sinne zu bezeichnen ist, und die sich ebensosehr auf Orgelspiel wie auf Orgelbau und Orgelkomposition bezieht. Es handelt sich dabei um Bestrebungen zur Reinigung der Orgel von allem, was jetzt als nicht ihrem innersten Wesen entsprechend empfunden wurde. Diese Orgelbewegung hat sich, der Nachkriegszeit entsprechend, hier und da in doktrinären Radikalismen bewegt, die zum Widerspruch herausfordern mußten, aber sie hat andererseits Erkenntnissen und Entwicklungen den Weg gebahnt, die jetzt fast allgemein als heilsam und notwendig erkannt werden.

Als Vorläufer dieser Bewegung ist Albert Schweitzer zu bezeichnen. Dieser hat sich bekanntlich eingehend mit Joh. Seb. Bach befaßt und hat versucht, eine Aesthetik seiner Tonsprache zu geben. Er ist als Orgelspieler besonders mit den auch im Elsaß verbreiteten französischen Orgeln in Berührung gekommen. Sein Ideal der Bachorgel war die Orgel des jüngeren Bachzeitgenossen Silbermann, und zwar mehr die des Elsässers Andreas Silbermann als seines sächsischen Bruders Gottfried Silbermann. Schweitzer hat immer behauptet, die französischen Orgeln hätten die wahre Nachfolge Silbermanns eingeschlagen und Bachs Musik sei auf den französischen Orgeln stilreiner spielbar als auf den deutschen, denen er auch sonst Mängel vorwirft. Für Regers Musik hat er nicht viel übrig, wesentlich höher stellt er César Franck, dessen Orgelwerke er unmittelbar neben die Bachs stellt. Schweitzer ist in Bezug auf Bach in gewissem Sinne rationalistisch-formalistisch eingestellt, trotz allen Eingehens auf Beziehungen zwischen Text und Musik, also auf den Inhalt der Musik. Er geht nicht so sehr, wie Straube, von der künstlerischen Erfassung des Gesamtinhalts des Kunstwerkes und von dessen klarer Abgrenzung gegen

*) Daneben sollen natürlich auch die anderen Männer nicht vergessen werden, die auch zur Zeit der Jahrhundertwende für die Höherentwicklung und Verfeinerung der deutschen „virtuosen" Orgelmusik das ihre geleistet haben. Es wären außer dem Lisztschüler Bernhard Pfannstiehl, dem Süddeutschen Ph. Wolfrum, außer Männern wie Hans Fährmann, Paul Gerhardt, Walter Fischer, Alfred Sittard, noch eine ganze Reihe anderer zu nennen.

andere Kunstwerke auch desselben Meisters aus, sondern von einer mehr stereotyp empfundenen Form. Das Verdienst Schweitzers ist es, auf die sog. „Terrassendynamik" Bachs hingewiesen zu haben, die größere Flächen gegeneinandersetzt und ein übergängiges, stimmungsmäßiges Verbinden der verschiedenen klar gegeneinandergesetzten Teile verbietet. Hier traf er allerdings eine Unart mancher Organisten, die sich zeitweise nicht genugtun konnten in fortwährendem Wechsel von Klangfarbe und Klangstärke und jenes romantische Schwelgen im Auf und Ab der Empfindungen auf die Orgel zu übertragen suchten, das ihrer besonderen Eigenart tatsächlich widerspricht. Straube hingegen hatte stets darnach gestrebt, jedes Werk auf den seiner Eigenart entsprechenden „Farbenakkord" einheitlich abzustimmen, wobei er bereits zu einer Aufhellung und Auflockerung der Klangfarben, selbst auf an sich stark grundtönigen Orgeln, gekommen war, wie sie dann aus der näheren Kenntnis der Orgeln des 17. Jahrhunderts heraus allgemeine Forderung geworden ist.

Der weitere Verlauf der „Orgelbewegung" wurde schließlich eben doch aus ganz anderen Quellen gespeist, als es Schweitzer voraussehen konnte. Die Beschäftigung mit der Musik vorbachscher Meister hatte dazu geführt, auch über die Silbermann-Orgeln hinweg nach rückwärts zu blicken und die Überreste von Orgeln des 17. Jahrhunderts zu untersuchen. Die Musikwissenschaft hatte sich in dieser Zeit ganz allgemein so weit entwickelt, daß sie auf die musikalische Praxis stark einzuwirken anfing: Es erscholl der Ruf nach den originalen Klangmitteln für alle alte Musik. Zuerst wurde das moderne Klavier als ungeeignet für Bachsche und ältere Musik betrachtet und das Cembalo dafür gefordert. Konsequent wäre es gewesen, nun für Bachsche Orgel-Musik die Silbermann-Orgel zu fordern, oder noch besser eine solche, wie sie Bach in Leipzig oder vorher in Weimar, Mühlhausen und Arnstadt gehabt hat. Für die vorbachschen Meister wäre auf noch ältere Typen zurückzugehen gewesen und man hat auch versucht, dafür wissenschaftliche Unterlagen zu schaffen. Im Musikhistorischen Institut in Freiburg i. Br. wurde nach dem Kriege eine Orgel errichtet, die gebaut wurde nach den Angaben, die Mich. Praetorius in seinem musiktheoretischen Werke am Anfange des 17. Jahrhunderts über zeitgenössische Orgeln gemacht hat. In Norddeutschland fanden sich noch gut erhaltene Orgeln aus dem 17. Jahrhundert. Besonderes Interesse fand die Jakobi-Orgel in Hamburg, die von Arpad Schnitger gebaut ist, den man bald als den bedeutendsten Orgelbaumeister des ausgehenden 17. Jahrhunderts ansah, ja als einen der bedeutendsten Orgelbauer aller Zeiten.

Von diesem geschichtlich bedingten Standpunkt aus nahm aber die Orgelfrage und Orgelbewegung eine Wendung ins Absolute. Hanns Henny Jahnn und die anderen Mitglieder der sog. Ugrino-Gemeinde in Hamburg, sodann auch andere, gewannen aus den Orgeln des 17. Jahrhunderts den Begriff einer Ideal-Orgel. Diese wurde in Gegensatz gebracht zur Orgel der neuen Zeit, die als Orchesterorgel, als Fabrikorgel, als Instrument, das den reinen Begriff der Orgel nicht mehr vertreten könne, angesehen wurde. Hier spielte auch noch der sattsam bekannte Kampf gegen die „Romantik", überhaupt gegen das ganze 19. Jahrhundert hinein. Man forderte eine reuige Umkehr, ein Zurückgehen auf die Ideale des Orgelbaus im 17. Jahrhundert. Man berief Tagungen zur Behandlung der Orgelfrage, die zu einer Weltanschauungsfrage gestempelt wurde. Zuerst in Hamburg. Schon dort äußerte sich, wenn auch schüchtern, ein Widerspruch gegen die Auffassung, daß die Orgel in erster Linie ein in sich abgeschlossenes Klanggebilde zu sein habe von idealen Verhältnissen im Aufbau der Disposition der Register, ihrer Verteilung auf die verschiedenen Manuale und das Pedal, wie auch in Bezug auf die Maßverhältnisse der Pfeifen und Pfeifenreihen. Einige sagten sich, daß z. B. Regers Musik doch kaum auf einer solchen Idealorgel des 17. Jahrhunderts wiedergegeben werden könne, daß überhaupt die Orgel doch auch als Mittel zum Zwecke der Wiedergabe von Musik bestimmter Komponisten zu betrachten sei, nicht nur als Klanggebäude, das in sich seine Gesetze trage. Auf der folgenden Tagung in Freiburg wurde, besonders von seiten Willibald Gurlitts, des dortigen Musikhistorikers, die Frage nach den verschiedenen „Klangidealen" aufgerollt, die die verschiedenen Zeiten gehabt haben, und die Orgel in ihrer Entwicklung wurde als besonders klares Beispiel dafür hingestellt. Es erhob sich die Forderung, verschie-

dene Orgeltypen zu bauen, um der Musik verschiedener Zeiten gerecht zu werden. Insbesondere wurde hier auch die schon in Hamburg und von dem Kreise um Jahnn erhobene Forderung nach einer „Kultorgel" vertreten, und damit die nach Absonderung einer „Konzertorgel". Die von einigen vorgebrachten Bedenken gegen die Zerspaltung in der Orgelentwicklung verdichteten sich dort schon zum Geltendmachen des Bedürfnisses nach einer Orgel, die zwar den neuentdeckten Vorzügen der Orgeln des 17. Jahrhunderts weitgehend Rechnung zu tragen hätte, die aber es auch gestatte, Werke aus anderen Zeiten mit voller Wirkung und stilistischer Einstimmung wiederzugeben. Man fing an, die besonderen hohen, musikalisch-ethischen, für die deutsche geistige und religiöse Kultur unentbehrlichen Werte von Regers Orgelmusik wieder anzuerkennen und zu betonen, nachdem schon die Verurteilung ihres Stiles als eines angeblich vorzugsweise „romantischen" ziemlich an Boden gewonnen hatte. Aber eine Orgel, die so vielseitig zu sein hatte, wurde zunächst von den Vorkämpfern des zu erneuernden alten Orgeltypus mit dem mißtönenden Namen „Kompromißorgel" gebrandmarkt. Zum Überfluß hatte Reger selbst einmal den Ausspruch getan, die Orgel solle nicht mehr nur Kircheninstrument, sondern vollwertiges Konzertinstrument sein, womit er zum Ausdruck hat bringen wollen, daß jetzt die Orgel als vollwertiges künstlerisches Instrument zu betrachten sei, zu höheren und selbständigeren Aufgaben befähigt, als nur den Gemeindegesang zu begleiten. Es hat sich inzwischen herausgestellt, daß es doch auch sehr gewagt ist, die norddeutsche Orgel des 17. Jahrhunderts als reine „Kultorgel" zu bezeichnen. Denn die ganze Kirchenmusik des 17. Jahrhunderts huldigt weitgehend dem „konzertierenden" Stil. Die große Kirchenorgel war damals geradezu das vornehmste Konzertinstrument, auf dem eine selbständige, über den rein liturgischen Rahmen weit hinausgehende künstlerische Betätigung stattfand, wie denn das ganze Kunstleben sich damals vorwiegend in der Kirche konzentrierte. Außerdem gab es damals noch Orgeln außerhalb der Kirche, und die Portative, Positive und Regale des 16. Jahrhunderts waren noch nicht ausgestorben. Der Orgelmusik des 17. Jahrhunderts eine rein kirchliche, oder auch nur geistliche oder religiöse Deutung zu geben, dürfte nicht möglich sein. Zwar standen die Bearbeitungen von Choralmelodien vielfach im Vordergrunde, aber auch weltliche Melodien wurden für Orgel bearbeitet, ohne daß auf die Möglichkeit der Unterlegung geistlichen Textes besonders Bezug genommen wurde. Die freien Formen, die Toccaten, Fantasien, Präludien, Capriccios, Chaconnen, Passacaglien, Ricercare, Canzonen, Fugen, lassen eine religiöse, geistliche oder kirchliche Deutung nur insofern ausnahmsweise zu, als eines oder das andere auch einmal im liturgischen Rahmen zur Verwendung kommen kann. In Freiburg wurde als Vertreterin der „Kultorgel" die vorerwähnte „Praetoriusorgel", als Vertreterin der Konzertorgel das „Oscalyd" vorgeführt. Letzteres war die ausgesprochene Kinoorgel, auf deren Fabrikation im Hinblick auf das Aufblühen der Kinos und den Rückgang des kirchlichen Wesens besonderer Wert gelegt wurde. Die Kinoorgel sollte zugleich dazu dienen, dem „Volke" die „Orgel" nahezubringen. Man hat dann froh sein können, daß mit dem Namen Oscalyd dieses Instrument aus der eigentlichen kulturerneuernden Orgelbewegung ausgesondert war, und daß der Ehrenname „Orgel" für ein Instrument hoher Kultur in Kirche, Schule und Konzertsaal, und nun auch in Festsälen von Universitäten, verblieb. (Ein anderes amerikanisiertes Orgelinstrument, das in Freiburg noch nicht zur Debatte stand, will ich hier zugleich noch erwähnen, das ist die neue sogenannte „Multiplex-Orgel", die mit wenigen Pfeifenreihen eine Orgel von vielen Registern vortäuscht und aus der an den Orgeln des 17. Jahrhunderts gewonnenen Erkenntnis, daß der Orgel eine mit vielen realen Obertönen, Oktaven und sonstigen Aliquoten, sowie Mixturen aus solchen ausgestattete „Klangpyramide" gemäß ist, die praktische Lehre gezogen hat, daß man eine solche aus ein und derselben Pfeifenreihe beziehen kann.)

Die dritte Orgeltagung fand ein Jahr nach der zweiten, im Jahre 1928, statt, und zwar in Freiberg i. Sachsen, der Stadt der schönsten und größten Orgel Gottfr. Silbermanns, die, bereits 1714 gebaut, zugleich eins seiner früheren Werke ist. Hier spitzte sich der Gegensatz zwischen den radikalen Theorien und den praktischen Erfahrungen, über welch letztere vor allem unsre namhaften deutschen Orgelbauer in reichem Maße verfügen, soweit zu, daß die

anwesenden Orgelbauer, die sich auch organisatorisch übergangen fühlten, die Tagung vorzeitig verließen.*) Dennoch wurde hier der Grund zu einem gewissen Ausgleich gelegt. Waren doch inzwischen schon Orgeln entstanden, die sich die Vorzüge der Orgeln des 17. Jahrhunderts in größerem oder geringerem Maße angeeignet hatten. Hierbei mag mancher äußerliche „Kompromiß" untergelaufen sein, indem einige Registerfarben der alten Zeit einfach den neueren Orgeln zugefügt wurden, ohne daß die stilistischen Konsequenzen für die Gesamtdisposition und für die Verteilung der Register auf die Manuale und das Pedal gezogen wurden. Aber daß der Weg zu dem angestrebten „Neuen", zu einer „Zeitstilorgel" für unsre eigne Zeit, über die „Kompromißorgel" führen mußte, dafür wurde das Verständnis allmählich reif. Stand man doch in Freiberg unter dem Eindrucke einer in ihrer Art vollendeten Orgel, die durchaus schon den Übergang vom Schnitger-Ideal zu ganz anderer Disponierung deutlich zur Erscheinung brachte. Das mag manchem Radikalisten die Abkehr von Bach, die in der Zeit lag, da man einsehen mußte, daß Bach keineswegs auf theoretische Radikalismen und auf irgend einen „Zeitgeist" festzulegen ist, erleichtert haben. Solche Strömungen, die der Nivellierungs- und Objektivitätssucht der letztvergangenen Jahre und der demokratisierenden Losung „Weg von der Persönlichkeit!" entsprachen, sind aber inzwischen auch bei den Versuchen, geeigneten musikalischen Stoff aus noch weit älteren Zeiten heranzuholen, auf Dämme gestoßen, die nicht so leicht zu durchbrechen waren. Die Musikwissenschaft, auf die man sich berufen zu können glaubte, erhellte in rascher Arbeit immer frühere Perioden und gab zu einem fortwährenden Wechsel der Problemstellungen Anlaß. Es ist bereits nicht mehr möglich, irgend eine Periode als in irgend einem Sinne ideal zu betrachten, ohne durch Tatsächlichkeiten eines anderen belehrt werden zu können. Anstatt „Hingabe ans Objektive" wird man z. B. überall Bedingtheit durch Entwicklung des Materials finden.

So wurde die Bahn frei zu einer neuen künstlerischen Entwicklung, die mehr aus den praktischen Bedürfnissen als aus konsequenten Theorien ihre Nahrung sog. Christhardt Mahrenholz hatte schon vor der Freiburger Tagung beim Umbau der Göttinger Marienorgel Wege gezeigt, das Alte und das Neue so zu verbinden, daß statt von einem äußeren „Kompromisse" von einer Synthese gesprochen werden kann.

Orgelbau, Orgelspiel und Orgelkomposition haben in gleicher Weise aus der neuen „Orgelbewegung" Anregungen empfangen. Die Periode der Orgeltagungen ist jetzt abgelöst von einer der stilleren, aber offensichtlich fruchtbaren Weiterarbeit an den verschiedensten Stellen.

(Eine Orgel wie die kürzlich im Festsaale der neuen Universität in Tübingen erstandene**), deren Disposition weniger dem lückenlosen Aufbau einer Idealtheorie als dem künstlerischen Empfinden für Möglichkeiten und Notwendigkeiten entsprungen ist, kann zeigen, wie die zeitgemäße Orgel nicht zu verzichten braucht auf Klang- und Darstellungsmittel der letztvergangenen Zeit und wie doch die aus den alten Orgeln und der alten klassischen Orgelliteratur gewonnenen Erkenntnisse dazu verholfen haben, etwas Neues zu schaffen. Hier ist es unternommen worden, Vielseitigkeit in der stilistischen Anpassung an die Erfordernisse der verschiedenen Klangepochen mit künstlerischer Einheitlichkeit und mit der Eindeutigkeit des neugewonnenen Begriffs der deutschen Orgel zu vereinigen, der in entsprechender Abwandlung nach Raum und Zweck für Kirchen ebenso gültig ist, wie für andere Räume, in der die große, ernste deutsche Kunst eine besondere Funktion auszuüben hat. Es wurde verschiedentlich festgestellt, daß dieses Unternehmen aufs Beste geglückt ist.)

Eine andre Frucht der „Orgelbewegung" ist das gewachsene Verständnis für die Orgelmusik und vor allem für die Orgeln des 17., ja 16. Jahrhunderts. Wo noch ehrwürdige Denk-

*) Sie haben dann in einer besonderen Berliner Orgeltagung (unter dem Vorsitz von Professor J. Biehle) ihre Ansichten zur Geltung gebracht. Tagungsberichte sind erschienen von dieser wie von der Freiberger und Freiburger Orgeltagung (im Bärenreiter-Verlag Kassel).

**) Die Orgelbaufirma Fr. Weigle in Echterdingen-Stuttgart, die die neue Tübinger Universitätsorgel nach der Disposition des Verfassers obigen Aufsatzes erbaut hat, stellt gern auf Wunsch eine genauere Beschreibung mit Abbildungen zur Verfügung, ebenso das Musik-Institut der Universität Tübingen.

mäler der alten Kunſt ſtehen, ſieht man ſie ſchon heute n[...] neue zu erſetzende Inſtrumente an, ſtellt ſie auch nicht mehr[...] dern ſucht ſie zu neuem klingenden Leben zu erwecken. (So [...] in Lübeck ſtattfindende „Nordiſche Orgelwoche“ über das hi[...] eine unmittelbare künſtleriſche Entfaltung und Wirkung rechnen.)

Den Ausgleich zwiſchen dem Hiſtoriſierenden und dem lebendig K[...] finden, das war die Aufgabe der Orgelbewegung. Man kann heute ſch[...] funden iſt, und gelegentliche Rückfälle in hiſtoriſierende Stil-Mode können[...] legenden Schaden anrichten. Möge die „Orgelbewegung“ für die ganze de[...] wicklung in dieſer Hinſicht beiſpielgebend und vorbildlich bleiben und die Org[...] „gute Gewiſſen“ der deutſchen Muſik ſein und bleiben.

# Frontalangriff gegen die Kulturorcheſter und Theaterplanwirtſchaft durch Notverordnung?

Von Robert Hernried, Berlin.

Alarmnachrichten kommen aus dem Rheinland: die Stadt Remſcheid hat ihr Theater geſchloſſen und entläßt ihr kleines, aber leiſtungsfähiges Orcheſter. Es ſoll ſich nunmehr durch Notkonzerte unter Leitung Felix Oberborbecks über Waſſer halten, während das Wuppertaler Stadttheater in Remſcheid 40 Vorſtellungen geben wird. Die Stadtväter von Gelſenkirchen haben die Zuſchüſſe für Theater und Konzert reſtlos geſtrichen, ſo daß Gaſtſpiele des Stadttheaters Münſter i. W., des Neuſſer Städtebundtheaters und des Bochumer Orcheſters die fehlende ſtädtiſche Kunſtpflege erſetzen müſſen, während Osnabrück ſein Orcheſter von 36 auf 28 Muſiker verkleinerte. Das Städtiſche Orcheſter Gladbach-Rheydt, das ohnehin bereits von 44 auf 32 Muſiker zuſammengeſchmolzen iſt, ſoll weitere 12 Mitglieder verlieren, obwohl die Muſiker als Dauerangeſtellte verpflichtet wurden und das früher ſo leiſtungsfähige Orcheſter bei einer Stärke von nur 20 Muſikern künſtleriſch lahmgelegt würde. Gerade dieſe Maßnahme des Durchbrechens der Daueranſtellung glaubt man durch Erlaſſung einer Notverordnung der Regierung*) durchführen zu können und ſpricht andauernd von dieſen Plänen, obwohl nachgewieſen iſt, daß die „Erſparnis“ von 50 000 Mark für zwölf abgebaute Muſiker durch die Nachzahlung von 51 840 Mark zur Angeſtelltenverſicherung mehr denn aufgewogen würde.

Der Kölner Bürgermeiſter Dr. Meerfeld tritt in den „Düſſeldorfer Nachrichten“ dafür ein, daß der Bezirk von Dortmund bis Bonn von zwei Opernhäuſern, damit auch von nur zwei Orcheſtern „beſpielt“ werden ſolle, und verheißt Kündigung der frei angeſtellten Mitglieder des Kölner Städtiſchen Orcheſters zwecks Verkleinerung desſelben von 105 auf 75 Mitglieder. (Daß er hierbei auf die Stärke der einzelnen Inſtrumentengattungen keine Rückſicht nehmen will, berührt merkwürdig kunſtfremd). Und der „Aachener Volksfreund“ berichtet, daß eine Sonderkommiſſion der Preußiſchen Staatsregierung ſich demnächſt ins Rheinland begeben werde, um die „verſchwenderiſche“ Theaterwirtſchaft der Städte rückſichtslos einzudämmen. Das genannte Blatt tritt für regionale Aufziehung der Opernplanwirtſchaft ein, und zwar durch Teilung des ganzen Gebietes zwiſchen Aachen und Dortmund in eine weſtliche und öſtliche Opernprovinz, deren Scheidelinie etwa bei Duisburg läge. Eſſen, Bochum, Dortmund und Hagen würden den Oſtteil bilden, Köln, Düſſeldorf, Aachen, Wuppertal, Krefeld und gegebenenfalls Duisburg und

*) Dieſe Notverordnung iſt inzwiſchen erſchienen. Sie läßt, wenn ſie wirklich ſo, wie ſie auf dem Papier ſteht, in die Praxis umgeſetzt wird, leider einen kataſtrophalen Kulturzuſammenbruch — zunächſt für Preußen — befürchten, eine Zertrümmerung jahrzehnte-, ja jahrhundertelang aufgebauter Kulturwerte. D. H.

anwesenden Orgelbauer, die sich auch organisatorisch übergangen fühlten, die Tagung vorzeitig verließen.*) Dennoch wurde hier der Grund zu einem gewissen Ausgleich gelegt. Waren doch inzwischen schon Orgeln entstanden, die sich die Vorzüge der Orgeln des 17. Jahrhunderts in größerem oder geringerem Maße angeeignet hatten. Hierbei mag mancher äußerliche „Kompromiß" untergelaufen sein, indem einige Registerfarben der alten Zeit einfach den neueren Orgeln zugefügt wurden, ohne daß die stilistischen Konsequenzen für die Gesamtdisposition und für die Verteilung der Register auf die Manuale und das Pedal gezogen wurden. Aber daß der Weg zu dem angestrebten „Neuen", zu einer „Zeitstilorgel" für unsre eigne Zeit, über die „Kompromißorgel" führen mußte, dafür wurde das Verständnis allmählich reif. Stand man doch in Freiberg unter dem Eindrucke einer in ihrer Art vollendeten Orgel, die durchaus schon den Übergang vom Schnitger-Ideal zu ganz anderer Disponierung deutlich zur Erscheinung brachte. Das mag manchem Radikalisten die Abkehr von Bach, die in der Zeit lag, da man einsehen mußte, daß Bach keineswegs auf theoretische Radikalismen und auf irgend einen „Zeitgeist" festzulegen ist, erleichtert haben. Solche Strömungen, die der Nivellierungs- und Objektivitätssucht der letztvergangenen Jahre und der demokratisierenden Losung „Weg von der Persönlichkeit!" entsprachen, sind aber inzwischen auch bei den Versuchen, geeigneten musikalischen Stoff aus noch weit älteren Zeiten heranzuholen, auf Dämme gestoßen, die nicht so leicht zu durchbrechen waren. Die Musikwissenschaft, auf die man sich berufen zu können glaubte, erhellte in rascher Arbeit immer frühere Perioden und gab zu einem fortwährenden Wechsel der Problemstellungen Anlaß. Es ist bereits nicht mehr möglich, irgend eine Periode als in irgend einem Sinne ideal zu betrachten, ohne durch Tatsächlichkeiten eines anderen belehrt werden zu können. Anstatt „Hingabe ans Objektive" wird man z. B. überall Bedingtheit durch Entwicklung des Materials finden.

So wurde die Bahn frei zu einer neuen künstlerischen Entwicklung, die mehr aus den praktischen Bedürfnissen als aus konsequenten Theorien ihre Nahrung sog. Christhardt Mahrenholz hatte schon vor der Freiburger Tagung beim Umbau der Göttinger Marienorgel Wege gezeigt, das Alte und das Neue so zu verbinden, daß statt von einem äußeren „Kompromisse" von einer Synthese gesprochen werden kann.

Orgelbau, Orgelspiel und Orgelkomposition haben in gleicher Weise aus der neuen „Orgelbewegung" Anregungen empfangen. Die Periode der Orgeltagungen ist jetzt abgelöst von einer der stilleren, aber offensichtlich fruchtbaren Weiterarbeit an den verschiedensten Stellen.

(Eine Orgel wie die kürzlich im Festsaale der neuen Universität in Tübingen erstandene**), deren Disposition weniger dem lückenlosen Aufbau einer Idealtheorie als dem künstlerischen Empfinden für Möglichkeiten und Notwendigkeiten entsprungen ist, kann zeigen, wie die zeitgemäße Orgel nicht zu verzichten braucht auf Klang- und Darstellungsmittel der letztvergangenen Zeit und wie doch die aus den alten Orgeln und der alten klassischen Orgelliteratur gewonnenen Erkenntnisse dazu verholfen haben, etwas Neues zu schaffen. Hier ist es unternommen worden, Vielseitigkeit in der stilistischen Anpassung an die Erfordernisse der verschiedenen Klangepochen mit künstlerischer Einheitlichkeit und mit der Eindeutigkeit des neugewonnenen Begriffs der deutschen Orgel zu vereinigen, der in entsprechender Abwandlung nach Raum und Zweck für Kirchen ebenso gültig ist, wie für andere Räume, in der die große, ernste deutsche Kunst eine besondere Funktion auszuüben hat. Es wurde verschiedentlich festgestellt, daß dieses Unternehmen aufs Beste geglückt ist.)

Eine andre Frucht der „Orgelbewegung" ist das gewachsene Verständnis für die Orgelmusik und vor allem für die Orgeln des 17., ja 16. Jahrhunderts. Wo noch ehrwürdige Denk-

*) Sie haben dann in einer besonderen Berliner Orgeltagung (unter dem Vorsitz von Professor J. Biehle) ihre Ansichten zur Geltung gebracht. Tagungsberichte sind erschienen von dieser wie von der Freiberger und Freiburger Orgeltagung (im Bärenreiter-Verlag Kassel).

**) Die Orgelbaufirma Fr. Weigle in Echterdingen-Stuttgart, die die neue Tübinger Universitätsorgel nach der Disposition des Verfassers obigen Aufsatzes erbaut hat, stellt gern auf Wunsch eine genauere Beschreibung mit Abbildungen zur Verfügung, ebenso das Musik-Institut der Universität Tübingen.

mäler der alten Kunst stehen, sieht man sie schon heute nicht mehr als veraltete und durch neue zu ersetzende Instrumente an, stellt sie auch nicht mehr nur unter Denkmalsschutz, sondern sucht sie zu neuem klingenden Leben zu erwecken. (So kann z. B. die Anfang Oktober in Lübeck stattfindende „Nordische Orgelwoche" über das historische Interesse hinaus auf eine unmittelbare künstlerische Entfaltung und Wirkung rechnen.)

Den Ausgleich zwischen dem Historisierenden und dem lebendig kulturell Wirksamen zu finden, das war die Aufgabe der Orgelbewegung. Man kann heute schon sagen, daß er gefunden ist, und gelegentliche Rückfälle in historisierende Stil-Mode können kaum noch grundlegenden Schaden anrichten. Möge die „Orgelbewegung" für die ganze deutsche Kunstentwicklung in dieser Hinsicht beispielgebend und vorbildlich bleiben und die Orgel wirklich das „gute Gewissen" der deutschen Musik sein und bleiben.

# Frontalangriff gegen die Kulturorchester und Theaterplanwirtschaft durch Notverordnung?

Von Robert Hernried, Berlin.

Alarmnachrichten kommen aus dem Rheinland: die Stadt Remscheid hat ihr Theater geschlossen und entläßt ihr kleines, aber leistungsfähiges Orchester. Es soll sich nunmehr durch Notkonzerte unter Leitung Felix Oberborbecks über Wasser halten, während das Wuppertaler Stadttheater in Remscheid 40 Vorstellungen geben wird. Die Stadtväter von Gelsenkirchen haben die Zuschüsse für Theater und Konzert restlos gestrichen, so daß Gastspiele des Stadttheaters Münster i. W., des Neusser Städtebundtheaters und des Bochumer Orchesters die fehlende städtische Kunstpflege ersetzen müssen, während Osnabrück sein Orchester von 36 auf 28 Musiker verkleinerte. Das Städtische Orchester Gladbach-Rheydt, das ohnehin bereits von 44 auf 32 Musiker zusammengeschmolzen ist, soll weitere 12 Mitglieder verlieren, obwohl die Musiker als Dauerangestellte verpflichtet wurden und das früher so leistungsfähige Orchester bei einer Stärke von nur 20 Musikern künstlerisch lahmgelegt würde. Gerade diese Maßnahme des Durchbrechens der Daueranstellung glaubt man durch Erlassung einer Notverordnung der Regierung*) durchführen zu können und spricht andauernd von diesen Plänen, obwohl nachgewiesen ist, daß die „Ersparnis" von 50 000 Mark für zwölf abgebaute Musiker durch die Nachzahlung von 51 840 Mark zur Angestelltenversicherung mehr denn aufgewogen würde.

Der Kölner Bürgermeister Dr. Meerfeld tritt in den „Düsseldorfer Nachrichten" dafür ein, daß der Bezirk von Dortmund bis Bonn von zwei Opernhäusern, damit auch von nur zwei Orchestern „bespielt" werden solle, und verheißt Kündigung der frei angestellten Mitglieder des Kölner Städtischen Orchesters zwecks Verkleinerung desselben von 105 auf 75 Mitglieder. (Daß er hierbei auf die Stärke der einzelnen Instrumentengattungen keine Rücksicht nehmen will, berührt merkwürdig kunstfremd). Und der „Aachener Volksfreund" berichtet, daß eine Sonderkommission der Preußischen Staatsregierung sich demnächst ins Rheinland begeben werde, um die „verschwenderische" Theaterwirtschaft der Städte rücksichtslos einzudämmen. Das genannte Blatt tritt für regionale Aufziehung der Opernplanwirtschaft ein, und zwar durch Teilung des ganzen Gebietes zwischen Aachen und Dortmund in eine westliche und östliche Opernprovinz, deren Scheidelinie etwa bei Duisburg läge. Essen, Bochum, Dortmund und Hagen würden den Ostteil bilden, Köln, Düsseldorf, Aachen, Wuppertal, Krefeld und gegebenenfalls Duisburg und

*) Diese Notverordnung ist inzwischen erschienen. Sie läßt, wenn sie wirklich so, wie sie auf dem Papier steht, in die Praxis umgesetzt wird, leider einen katastrophalen Kulturzusammenbruch — zunächst für Preußen — befürchten, eine Zertrümmerung jahrzehnte-, ja jahrhundertelang aufgebauter Kulturwerte. D. H.

Gladbach-Reydt den Westteil. Innerhalb dieser Bezirke müßten sich die Städte in die verschiedenen Aufgaben der Oper, nämlich Große Oper, Spieloper und Operette, teilen.

Das allergrößte Aufsehen aber erregte mit Recht eine Kundgebung des Oberbürgermeisters Dr. Jarres-Duisburg über die Pläne der Zusammenlegung mehrerer Bühnen bzw. Orchester, somit der sogenannten Theaterplanwirtschaft. Verehrten doch gerade die Künstler, und vor allem die Orchestermusiker, in Dr. Jarres einen Mann, der sich die größten Verdienste erwarb nicht nur um den Hochstand des Duisburger Musiklebens, das wir anläßlich des dortigen Tonkünstlerfestes gepriesen haben, sondern auch um die Vergrößerung des dortigen Orchesters und die beamtete Anstellung der Mitglieder desselben. Dr. Jarres hat Vertretern der „Düsseldorfer Nachrichten" und des „Generalanzeigers der Stadt Wuppertal" erklärt, daß er auf Anregung des Preußischen Innenministeriums die Initiative zur Zusammenlegung großer Theaterbetriebe in Form eines Dreistädtetheaters durch Verhandlungen zwischen Düsseldorf, Essen und Duisburg ergriffen habe und eine Orchestergemeinschaft zwischen den genannten Städten anstrebe. Durch diese sollen bei Aufstellung eines gemeinsamen, 80 Musiker starken Orchesters 60 bis 70 Orchestermitglieder „eingespart" werden. Gegenwärtig bestünde wohl keine Möglichkeit, die Verträge mit dem Personal zu ändern. Es könne aber vielleicht eine kommende Notverordnung die Möglichkeit bieten, die mit den städtischen Angestellten abgeschlossenen Verträge aufzuheben, „um dadurch noch in der kommenden Spielzeit zu einer Theaterplanwirtschaft im Industriegebiet zu kommen".

Das ist ein Schlag von Freundeshand, der nicht leicht zu verwinden ist. Wir setzen in gewohnter Loyalität voraus, daß es Herrn Dr. Jarres nie eingefallen wäre, eine Sonderaktion gegen die städtischen Beamten und Vertragsangestellten durch Notverordnung zu erwägen, wenn ihm nicht vonseiten des Preuß. Innenministeriums die Absicht kundgegeben worden wäre, die Gemeindehaushalte auf dem Notverordnungswege ihrer Verpflichtungen gegenüber Beamten und Angestellten ganz oder teilweise zu entbinden. Daß ein solches Ausnahmerecht gegen einen Teil der Staatsbürger ein schreiendes Unrecht wäre und Folgen zeitigen würde, die heute noch nicht absehbar sind, muß gerade Herrn Dr. Jarres nach seiner ganzen politischen Vergangenheit klar sein. Eb nso, daß eine solche Maßnahme keineswegs mit Sicherheit größere Ersparnisse bringt. So erklärte denn auch der Dezernent der Stadt Bochum, Stadtrat Stumpf, nach den aufgestellten Berechnungen würde eine Zusammenlegung der Orchester teurer sein, als wenn die Städte ihre eigenen Orchester behielten. Derselbe Stadtrat wies auch mit Recht darauf hin, daß, je stärker die äußere Unruhe und Not sei, desto mehr Bedürfnis nach guter Kunst und guter Unterhaltung, desto mehr Interesse für das Theater sich zu zeigen pflege. War doch zur Zeit des Krieges und der Inflation der Andrang zu den Theatern und Vergnügungsstätten größer als je zuvor.

Gleichwohl werden nach wie vor im Rheinland die geschilderten Pläne für eine Zusammenlegung der Orchester bei Entlassung vieler Musiker weiter verfolgt. Das zeigt schon die Erklärung des wohlmeinenden Bochumer Stadtrates Stumpf, daß er trotz aller Bedenken dem Plane der Aufstellung je eines Opern- und Konzertorchesters für vier künstlerisch zu verbindende Städte sympathisch gegenüberstehe. Da das Preußische Innenministerium die Instanz ist, von der die ganze Bewegung ausgeht, so wenden wir uns mit den folgenden Ausführungen vor allem an diese Behörde, empfehlen aber ihre Beachtung auch allen maßgebenden städtischen Faktoren, allen voran dem Deutschen Städtetag.

Jeder Kulturabbau verstärkt das Heer der Arbeitslosen. Entlassungen und Betriebseinschränkungen so tiefgehender Art sind das sicherste Mittel, den Wiederaufbau eines geordneten Wirtschaftslebens zu verhindern. Denn jede Mark, die weniger verdient wird, setzt sich in einen Verdienstentgang für die Industrie und ihre Arbeiterschaft um. Darüber hinaus dienen Abbaumaßnahmen, wenn auch ungewollt, so doch mit größter Sicherheit der Radikalisierung der betroffenen Bevölkerungsschicht. Der preußische Innenminister, die Leiter des Deutschen Städte-

tages und die Oberbürgermeister bzw. Dezernenten der deutschen Städte werden ebensogut wie wir wissen, daß gerade die Arbeitslosen aus geistigen Berufen kommunistischen Ideen zugeneigt erscheinen, da sie an der Lebensfähigkeit nicht nur des Privatkapitalismus, sondern auch des Staatskapitalismus verzweifeln. Die Vorgänge in der Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger beweisen das. Maßnahmen, wie ein Durchbrechen der verfassungsmäßig garantierten Rechte der Beamten und Angestellten, müssen notwendigerweise das Vertrauen zum Staate schwer erschüttern. Sie widersprechen dem Gerechtigkeitsgefühl des Bürgers, der sich an seine eigenen Verpflichtungen nicht nur nach dem geschriebenen, sondern nach dem erfühlten Gesetz gebunden dünkt und deshalb nicht verstehen kann, daß der Staat, daß Länder und Gemeinden gleichartiger Verpflichtungen enthoben werden wollen. Deshalb müssen so einschneidende Maßnahmen, wie eine Aufhebung wohlerworbener Rechte durch Notverordnung, als zwingende Folge eine Stärkung des Kommunismus nach sich ziehen, eine Wirkung, die sicher auch dem Preußischen Innenministerium höchst unerwünscht wäre.

Aber auch, wenn wir diese allgemeinen Gesichtspunkte gar nicht in Rechnung stellen, muß es aufs Höchste befremden, daß amtliche Stellen, wenn auch unter dem Drucke höchster wirtschaftlicher Not, einem „Kunstabbau" in solchem Umfange zugeneigt erscheinen. Die Kunst und durch sie die musikalische Volkserziehung können nur in friedlichem Wettstreit der künstlerischen Kräfte gedeihen, während die Gemeinsamkeit von Darbietungen in Theater und Konzert ebenso wie die Verwendung der gleichen Kunstkörper und Kunstkräfte eine Nivellierung mit sich bringt, die einem Musik-Kommunismus verteufelt ähnlich sieht. Ein solcher Musik-Kommunismus muß der Ruin der Kunst sein, da nicht nur die Aneiferung der Künstler durch friedlichen Wettstreit mit gleichgerichteten Faktorn der Nachbarstädte entfällt, sondern auch das persönliche Verhältnis der Bevölkerung zu den Künstlern, und Kunstgemeinschaften (Orchestern) vernichtet wird. Der Stolz auf „unser Theater", „unser Orchester" war seit Bestehen einer städtischen Musikpflege immer ein Hauptmoment für die Anziehungskraft von theatralischen und konzertanten Aufführungen. Was würde an die Stelle dieses begrüßenswerten Lokalpatriotismus treten, wenn das schöne Gemeinsamkeitsgefühl zwischen Künstlern und Bevölkerung zerstört wird? Da das Volk Idole braucht, müßte eine solche Entwicklung die groteske Erscheinung zeitigen, daß zugleich mit einer Bolschewisierung der abgebauten Kunstkräfte das rein kapitalistische Starsystem erstarkte. Auch die amtlichen Stellen werden zugeben müssen, daß eine solche Entwicklung keineswegs wünschenswert ist.

„Was aber tun?" wird man antworten. „Das Geld fehlt eben." Mit Verlaub: Gerade die deutschen Orchestermusiker sind die Letzten, die sich einer notwendigen, aber sozial und kulturell tragbaren Einschränkung widersetzen, trotzdem auch jetzt noch viel zu viel Geld für die Verwaltung der Theater, für Ausstattungszwecke und für die Gehälter von „prominenten" Bühnenvorständen und Stars ausgegeben wird. Würde hier vernünftig eingespart, würde von allen deutschen Bühnen und Konzertvereinen wirklich wirksame Werbung auf breitester, volkstümlicher Basis betrieben, so wäre man keineswegs gezwungen, das Kind mit dem Bade auszuschütten und das Letzte zu vernichten, worüber unser armes Vaterland noch verfügt: eine herrliche Musikkultur. Gerade den Führern der Abbaubewegung sollte man nicht sagen müssen, daß auch die Künstler ein „lebenswichtiger" Berufsstand sind. Denn zum Leben einer Nation gehören nicht nur Essen, Trinken und Kleidung. Ohne seelische und geistige Werte muß sie verkümmern.

Es ist darum zu hoffen, daß nach dem Verebben der ersten Aufregung Besinnung einzieht, und daß die amtlichen Stellen von der verfehlten Idee, die bestehenden Verpflichtungen der Städte durch Notverordnung abzuschütteln abgehen werden. Wir hoffen aber auch, daß nach Kräften das künstlerische Eigenleben der Städte geschont und eine Zusammenlegung der Betriebe vermieden werden kann. Wo ein Abbau unvermeidlich ist, muß die Existenz der Betroffenen gerettet werden, indem diese möglichst in anderen städtischen Betrieben (Büros usw.) beschäftigt oder auf Wartegeld gesetzt werden. Mögen alle maßgebenden Persönlichkeiten, und an ihrer Spitze die Minister des Freistaates Preußen, die warnenden Stimmen nicht überhören, die sich sofort nach

Bekanntwerden der geschilderten Pläne vonseiten der Organisationen, voran des Reichsverbandes Deutscher Orchester und Orchestermusiker, in Form von Entschließungen und Eingaben erhoben. Mögen aber auch die Künstlerorganisationen jeder Art und Richtung einmütig zusammenstehen, um die Kunst und ihre Vertreter vor schwerster Schädigung zu bewahren!

# Franz Schalk †.*)

Von Victor Junk, Wien.

Das seit langem schmerzlich Befürchtete ist eingetreten: Franz Schalk, der österreichische Generalmusikdirektor, ist von seinem leidenden Zustand durch einen sanften Tod erlöst worden. In einem Sanatorium in der Nähe Wiens ist er am 3. September ds. Js, im Alter von 68 Jahren gestorben.

Mit ihm geht nicht nur einer der größten zeitgenössischen Dirigenten und ein Künstler von Weltgeltung dahin, für die Wiener Oper und für Wien selbst bedeutet sein Tod den schmerzlichsten Verlust, der sie treffen konnte. Was Schalk für Wien bedeutete, war uns fühlbar geworden seit dem Tage, als er die Wiener Staatsoper verlassen hatte. Aber er erschien doch noch ab und zu am Pult und hat im Juni, als ein schon vom Tode Gezeichneter, mit dem „Tristan" von uns Abschied genommen.

Am 27. Mai 1863 in Linz geboren, wurde er am Wiener Konservatorium ausgebildet und war hier der Schüler Anton Bruckners. Als junger Kapellmeister kam er über Reichenberg, Graz, Prag, London, New York und Berlin 1900 nach Wien, als der Nachfolger Hans Richters. Der damalige Operndirektor Gustav Mahler wußte sehr genau, was er tat, indem er Schalk an diese Stelle berief: denn keiner wäre berufener gewesen, das künstlerische Erbe des unmittelbar von Richard Wagner herkommenden Richter fortzuführen, als Schalk, der das ihm anvertraute Gut, vor allem das Wagner'sche Musikdrama in der echtesten Tradition lebendig erhielt und mit der treuesten Einfühlung und stärkstem Stilbewußtsein die Werke der deutschen Meister Gluck, Weber, Wagner, Strauß, Pfitzner und ganz besonders Mozart vor seinen dankbaren Zuhörern entfaltete.

Ein besonderes Ruhmesblatt erwarb sich Schalk, als er 1904 von der Gesellschaft der Musikfreunde zum Konzertdirektor berufen wurde. Hier harrten seiner gewaltige Aufgaben. Er regenerierte zunächst den Chor des „Singvereins" und bildete ihn zu den größten Aufgaben heran, die dieser je bewältigte: vor allem war es Bach, dessen Größe den Wienern eigentlich erst durch Schalk vermittelt wurde, daneben brachte er die Händel'schen Oratorien, aber nicht nur die immer wieder gespielten, auch den „Herakles" und „Belsazar", die 16stimmige Motette „Saul, was verfolgst du mich" des in der Gegenwart zu neuem Ansehen wieder emporsteigenden Meisters Heinrich Schütz. Aus der modernen Chormusik hob Schalk bedeutende Werke, wie Regers „100. Psalm" und die „Nonnen" heraus, von den heimischen Komponisten erfreuten sich Robert Fuchs, Carl Prohaska, Franz Schmidt und andere der Uraufführung ihrer Werke in diesen Gesellschaftskonzerten. Daneben erschienen die Namen von Hausegger, Elgar, Bartok, Debussy und Pierné auf seinen Programmen.

Am 1. November 1918, in politisch aufgeregter Zeit, wurde Schalk zum Direktor der Staatsoper ernannt. In der allgemeinen Unsicherheit tastete man auch noch nach einem großen Namen und glaubte in Richard Strauß den selbstlosen Retter gefunden zu haben; in der zustande gebrachten Doppeldirektion erschien denn auch zunächst Schalk nach außen hin mehr als der administrative Direktor gegenüber Strauß als dem künstlerischen Leiter; es zeigte sich aber bald, daß dies nicht stimmte, daß Schalks künstlerisches Gewissen dem Institut mindestens ebensoviel Nutzen brachte wie der Name seines berühmten Mitleiters. Frei von den Interessen, die dieser naturgemäß als Komponist haben mußte, war Schalk nur für das Institut da. Ihm vor allem war die schwere Aufgabe zugefallen, die reichdotierte kaiserliche Wiener Hofoper nach dem Zusam-

*) Sein Bild brachten wir im Salzburger-Mozartfest-Heft (August 1931). D. H.

menbruch in das von allen Seiten bedrohte, in feinen Mitteln bedeutend eingefchränkte Staatstheater umzuftellen. Es gelang ihm unter unzähligen Schwierigkeiten, und weit darüber hinaus verftand er es, als er, nach dem unliebfamen Bruch mit Strauß, 1924 alleiniger Direktor wurde, Rang und Anfehen der Wiener Oper auf voller Höhe zu erhalten, ja noch mehr zu heben. Denn die Wiener Oper erlebte nun, allen Hemmniffen zum Trotz, unter Schalk einen neuen, glanzvollften Auffchwung.

Schalk, der treuefte Diener am Werk und der unbeftechlichfte Hüter der guten Tradition, war ja zugleich auch ein Mann von eiferner Willenskraft und Energie: er verftand es nicht nur, dem wirtfchaftlichen Niedergang zu trotzen, fondern er warf fich auch dem verflachenden Gefchmack entgegen und hat, kraft feiner tiefen Einficht und feines unbeirrbaren Gefühls, den modifchen Torheiten einer vielfach überfchätzten und unfähigen Moderne tapfer Stand gehalten. Dafür danken wir ihm eine Bereicherung des Spielplans um große und größte Werke. Wir nennen nur den „Paleftrina", die „Frau ohne Schatten", den „Bürger als Edelmann", „Die Gezeichneten" und den „Schatzgräber" Schrekers, Schmidts „Fredegundis", „Boris Godunow", „André Chénier", die drei Einakter von Puccini, „Turrandot", „Die Tote Stadt", „Heliane". Faft alle diefe hat er perfönlich geleitet. Nebenher ging eine ununterbrochene Reihe von Neueinftudierungen wertvoller älterer Opern, und unter den vielen Balletten, die Schalk als Direktor herausbrachte, brauchen wir bloß eines zu nennen: Glucks „Don Juan".

Man würde aber Franz Schalk nicht gerecht, wenn man bloß die Weite und Univerfalität feiner reproduzierenden Künftlertätigkeit betonte: es war die Art, wie er als Dirigent das Mufikwerk ausfchöpfte, was feinen Interpretationen die befondere Note und feinen Aufführungen eine tiefe Weihe gab. Man konnte fich, ftand Schalk am Pult, darauf verlaffen, das Werk in feiner vollen Größe zu hören, unabgelenkt von eitel herausgearbeiteten Details, von intereffanten Nuancen, ohne alles Überfpitzte und Affektierte; abhold allem Pultvirtuofentum, verfolgte er die große Linie, das Profil des Aufbaus und ließ innerhalb diefer großartigen Auffaffung das Orchefter fich ausleben in fchwelgerifcher Süße wie im heroifchen Fortiffimo. Schalk zwang das Orchefter nicht, — er führte es, er lenkte es ohne heftig auffahrende Geften, und fein Wille fchien dennoch erfüllt, er ließ das Orchefter ausfchwärmen, fich felbft an die Mufik hingeben, und er entzündete es, felbft mitgenießend, zur höchften inneren Glut.

Hat Wien allen Grund, dem nunmehr Heimgegangenen das ehrendfte und dankbarfte Andenken zu bewahren, fo gebührt Franz Schalk daneben noch ein befonderes, nicht hoch genug anzufchlagendes Verdienft: durch das, was er für Anton B r u c k n e r getan hat.

Schalk, der im Wiener Konfervatorium Bruckners Schüler in der Theorie gewefen war, gehörte bald zu den Intimften um Bruckner und um Hugo W o l f. Als letzter Zeuge jener Epoche, die mit diefem Namen glänzend genug umfchrieben wird, ift Schalk einer der größten und nachdrücklichften Verkünder Bruckners geworden. Nicht allein, daß er die grandiofe Fünfte Sinfonie 1894 in Graz zur Uraufführung brachte, — in Schalks Bruckner-Interpretationen kam alles Befondere feiner Dirigentenbegabung zur vollften und reifften Blüte. Es wird denen, die von ihm die Sinfonien Bruckners hörten, unvergeßlich fein, wie felbftverftändlich er jedes Tempo nahm, wie natürlich und unverfälfcht jede Kantilene fich entfalten konnte, mit welcher natürlichen Urfprünglichkeit er diefe Werke erfaßte und in ihrer ganzen ungeheuren Reinheit und Größe vor uns erftehen ließ. Er vermittelte fie uns gleichfam in ihrer Urgeftalt, und keiner blieb ungerührt, wenn das innere Melos diefer Mufik in der ungehinderten Breite von Schalks Interpretation (die auch die Bruckners war, denn wir wiffen, wie fehr er die langfamen Tempi liebte und vorfchrieb) dahinftrömen konnte, und die unerhörten Steigerungen uns mitriffen und berauſchten. Ich ftehe nicht an, Franz Schalk einen der größten, vielleicht den größten Brucknerdirigenten zu nennen, den es gab, fchon deshalb, weil feine Interpretation die authentifche war, — nicht im Sinne einer ftarren leblofen Tradition, fondern umgekehrt, aus ficherfter Erkenntnis und Übereinftimmung mit dem Willen des Komponiften fließend. Andere haben ebenfalls fein Werk mächtig gefördert, und es liegt mir ferne, ihr Verdienft geringer anzufchlagen, — aber der S e e l e B r u c k n e r s war kaum einer näher als F r a n z S c h a l k.

# Der Ritter vom Gral.

Zum 10. Todestage Engelbert Humperdincks (27. 9. 1931).

Von Senta Humperdinck, Berlin.

Mein Vater gehörte in ſeiner Jugend einem Kreiſe begeiſterter Muſiker an, die ſich unter der Bezeichnung „Ritter des Ordens vom Gral“ Wagner anſchloſſen und die für deſſen künſtleriſche Ideen mit fanatiſcher Begeiſterung kämpften. Bis zum Ende ſeines Lebens iſt mein Vater ſeinem Jugendideal, dem Werke Richard Wagners, treu geblieben; ſeine Einſtellung zu ihm war richtunggebend für die muſikaliſche Atmoſphäre ſeines Hauſes. Für uns Kinder war Wagner ein weihevoller Begriff, längſt ehe wir das Werk kennen lernten. Schon frühzeitig wurden wir mit nach Bayreuth genommen, wo mein Vater ſtets den Generalproben beizuwohnen pflegte. Auch ſprach mein Vater daheim faſt nur von dem „Meiſter“ und nannte ſeinen Namen ſelten. Im Geiſt ſehe ich oft noch meinen Vater in ſeinem Seſſel am Kamin ſitzen, die gewaltige Partitur des einen oder anderen Werkes des Meiſters auf den Knien, um ſie als Abendunterhaltung zu leſen.

Die dankbare Verehrung für den Meiſter übertrug ſich auch auf die übrigen Bewohner des Hauſes Wahnfried. Frau Coſima Wagner ſuchte er in Bayreuth auf, ſo oft ihn ſein Weg in die Nähe führte. Sonſt ſtand er bis zu ihrer Krankheit in Briefwechſel mit ihr, deren Briefe einen beſonders wertvollen Beſtandteil des Gedenkzimmers bilden, das mein Bruder unſerem Vater im „Schlößchen“, ſeiner früheren Villa in Boppard am Rhein, errichtet hat.

Mit den Kindern der Frau Coſima Wagner verband ihn eine herzliche Freundſchaft, die noch aus ſeinen Bayreuther Jahren ſtammt. Mein Vater war 26 Jahre alt, als er dem Ruf des Meiſters folgte, ihm bei der Copie des „Parſifal“ zu helfen; übrigens iſt es eine wenig bekannte Tatſache, daß einige Takte aus der Parſifalpartitur von meinem Vater ſtammen. Das geſchah ſo: Die Verwandlungsmuſik zwiſchen den beiden Bildern des erſten Aktes erwies ſich als zu kurz für die berühmte Wandeldekoration. Es mußten noch einige Takte hinzukomponiert werden, eine Arbeit, die der Meiſter meinem Vater anvertraute, weil er „wie der Teufel komponiere“.

Wagner vertraute ſeinem jungen Aſſiſtenten auch die muſikaliſche Ausbildung der eigenen Kinder an. Mit Siegfried Wagner, der 10 Jahre jünger war als er, verband meinen Vater eine herzliche Freundſchaft für das ganze Leben. Ich erinnere mich noch gerade aus den letzten Lebensjahren meines Vaters, daß ein Wort genügte, um gemeinſames Erinnern und Verſtehen wachzurufen, ſo daß wir minder Eingeweihten an der oft ziemlich ſchweigſamen, mehr mit Blicken, Lächeln und wenigen Worten geführten Unterhaltung nicht teilnehmen konnten.

Mein Vater führte uns Kinder ſelbſt in die Muſik ein, und zwar begann er, abgeſehen von ſeinen eigenen Werken, mit denen wir als etwas Selbſtverſtändlichem aufwuchſen, zumeiſt mit Mozart, den er beſonders liebte, um dann zu Beethoven und Schubert überzugehen. Er hatte die Gabe, viele Feinheiten in der Muſik auch dem noch unausgebildeten, jugendlichen Verſtand zugänglich zu machen; ſo erinnere ich mich als des erſten ſtarken Eindrucks bei der Erweckung muſikaliſchen Verſtändniſſes, wie er uns im erſten Akt der „Zauberflöte“ auf das in Muſik ausgedrückte Heranwälzen und Winden der Schlange aufmerkſam machte; oder wie er, als ich einige Jahre ſpäter zum erſten Male die „Carmen“ hören ſollte, zu mir ſagte: „Achte auch auf den ſchweren Opiumduft, der gewiſſermaßen über der ganzen Muſik des erſten Aktes liegt!“

Zurückhaltender war er uns Kindern gegenüber in ſeinem Urteil über die Italiener; dies mag aus einer gewiſſen Loyalität gegen die Auffaſſung des Wagnerſchen Kreiſes geſchehen ſein. Doch unterließ er es nicht, uns auch hier auf beſondere Schönheiten aufmerkſam zu machen, wie er überhaupt die Gabe hatte, an allem zunächſt das Schöne zu ſehen, in der Kunſt, in der Natur; auch in der Sprache. Sein Sprachgefühl war beſonders ſtark ausgebildet, und jeder ſeiner Briefe war ein kleines ſtiliſtiſches Meiſterwerk.

Mein Vater lebte in ungewöhnlich glücklicher Ehe mit meiner Mutter und wollte die Seinen stets um sich haben. Eine wahre Leidenschaft hatte er für Reisen; er fuhr mit uns nach Italien, nach Norwegen und England, nahm uns auch nach Afrika, Amerika oder Asien mit. Als aber der Krieg der Reisefreudigkeit meines Vaters Hindernisse in den Weg legte, erhellte er die trostlose Wirklichkeit durch seine starke Phantasie: er machte nämlich Reisen in Gedanken und nahm uns auch dort auf seine Fahrten mit. Er saß abends im bequemen Lehnstuhl am Kamin, vor sich das obligate „Hümpchen" Bowle, dem er seinen Spitznamen verdankte, und las im Bädecker. Wie sehr er vermochte, sich über die Wirklichkeit hinweg zu versetzen und das zu sehen, was er sehen wollte, beweist, daß er im Geist aus dem Bad daheim ein Bad im Fluß oder Meer machte, ganz nach Stimmung und Laune; zur Unterstützung dieses kleinen Selbstbetruges hatte er zum Staunen aller Besucher unseres Hauses in den Seitenwänden seines gekachelten Bades blaue und grüne Birnen anbringen lassen, die das Wasser farbig beleuchteten. Überhaupt ist unser Haus in Wannsee mit der Persönlichkeit meines Vaters eng verbunden; es wurde ganz nach seinen eigenen Angaben gebaut. Mein Vater ließ eine Halle durch zwei Stockwerke hindurch errichten, deren Decke ein getreues Bild des Sternenhimmels bot. Abends erstrahlten die Sterne in elektrischer Beleuchtung; auch die Lampen in der Halle waren den Planeten nachgebildet. Diese und ähnliche Liebhabereien waren ein Ausdruck des starken Interesses meines Vaters für Astronomie und Naturwissenschaften.

Durch seine ständig wachsende Schwerhörigkeit im Verkehr mit der Umwelt gehemmt, lebte mein Vater still und beobachtend für sich hin; doch umgab er sich gern mit fröhlicher Gesellschaft, und wenn er sich einmal an einem Disput beteiligte, so gab ein Wort von ihm den Ausschlag. Uns Kindern war er ein lieber, nicht wegen seiner Strenge — er war im Gegenteil sehr nachsichtig —, sondern durch die gewaltige Autorität und Überlegenheit seiner Persönlichkeit Respekt heischender Vater und Lehrer; trotz größter Verehrung konnten wir ihm vollstes Vertrauen entgegenbringen; denn der Grundzug seines Wesens war Güte.

# Passau und seine Domorgel.

Mit einem Bildnis Max Regers.

Text und Regerbildnis von Fritz Wolffhügel, München.

Wer als Deutscher Deutschland kennen lernen, sich also nicht auf seine engere Heimat beschränken will, wer hinausstrebt über den Bezirk, den er von der Spitze seines Kirchturms überblickt, dem sei wohlmeinend geraten, sich in den höher gelegenen Teilen seines Vaterlandes einmal umzusehen, da nämlich wo die naturfrischen, kraftstrotzenden Quellen urgesunder Luft- und Wassermassen hoch von Bergen, tief in Täler seit Jahrtausenden strömen und jene Kultur schaffen mußten, die wir süddeutsch, oberdeutsch, hochdeutsch nennen. Wer diesen Teil Deutschlands in seiner Ganzheit, Einheit, in seiner landschaftlichen, volkhaften und kulturellen Stilgeschlossenheit und Monumentalität erfassen und erleben will, der muß drei Städte gesehen haben: 1. Passau, 2. Würzburg, 3. Salzburg und im weiteren Nürnberg, Rothenburg, Wasserburg, Dinkelsbühl und Heidelberg. Die drei erstgenannten Städte, Passau, Würzburg und Salzburg, haben das Gemeinsame und Bestimmende, daß sie an einem größeren Flußlauf liegen und zwar dem Schwerpunkt der Stadt nach auf dem rechten, flachen Ufer desselben: Passau an Donau, Ilz und Inn, Würzburg am Main und Salzburg an der Salzach. Und alle haben sie auf der linken Seite den Berg, auf den die Schutz- und Trutzburg getürmt ist, die die Stadt vor Jahrhunderten schon zu beschirmen hatte: Passau gegenüber der Festung Ober- und Niederhaus, Würzburg gegenüber der Feste Marienburg, kurz die Festung genannt, Salzburg gegenüber der Festung Hohensalzburg. Alle haben weiterhin das Gemeinsame, daß sie dem Mäcenatentum des Krummstabs ihre Kultur, ihr Gepräge, vielleicht fast alles verdanken: Passau den Bischöfen, Würzburg den Fürstbischöfen und Salzburg den Fürsterzbischöfen. Wie auf manchem besonders schönen Fleck Oberdeutschlands mit weithin be-

herrschendem Blick vor Urzeiten schon ein Kloster hingestellt wurde, das der alleinige Träger der Bildung, die einzige Pflanzstätte der Kultur des Landes war, so steht auch an den markantesten Punkten der genannten Flüsse je eine besonders schöne Stadt mit ihrer Burg inmitten der eigenen Reize ihrer Landschaft. Und zu diesen seltenen Städten gehört Passau, wohl die seltenste, als „*Deutschlands schönste Stadt*“ nicht mit Unrecht bekannt. Ob man am linken Ufer der Donau von der Festung Oberhaus aus, ob man vom gleichen Ufer von einem erhöhten Punkt über der Ilzstadt, ob man vom rechten Ufer des Inns, der Wallfahrtskirche Mariahilf aus, auf dieses Schmuckkästchen städtebaulicher Gliederung und Bettung zwischen den drei Flußläufen sieht, überall überwältigt der Blick, überall fühlt man sich im Bann einer glücklichen Bauhand, die jeden Fleck festen Bodens auszunützen wußte, überall fühlt man sich im Bann eines großen, kulturgewordenen, volkhaften Wirkens und Menschheitsgeschichte gewordenen Geschehens. Ja, über der ganzen Stadt liegt ein Hauch von Größe menschlich belebter, cyklopisch getürmter organischer Raum- und Gesteinsmassen, die in einem überragenden, einheitlichen Bauwillen zu einem Ganzen zusammengefaßt sind, selbst wenn verschiedene Epochen daran gebaut haben, einem Bauwillen, der eben den genius loci dieser Stadt ausmacht. Herrliches Passau! — Glückliches Bayern, glückliches Oberdeutschland, das dich besitzt!

Noch harrt unser in Passau ein eigener Genuß: Es ist der Dom mit der einzig dastehenden *Domorgel*, die sich zusammensetzt aus fünf Einzelwerken: Hauptorgel, Epistelorgel, Evangelienorgel und zwei Fernorgeln, täglich gespielt von 12 bis ½1 Uhr. Man kann sich zu der reichen Stuckornamentik stellen, wie man will, man kann sie als überreich und mit ihren dunkelgrau verstaubten Vertiefungen als etwas gipsig-kalt empfinden, aber die Hauptsache ist der weitschwingende Raum, der durch den betont großen Abstand der Bankreihen, die sich in dem großen Hauptschiff fast verlieren, noch gesteigert wird, denn diese Weiträumigkeit atmet in großen Zügen und versetzt in feierlich-weihevolle Stimmung. Da! — Ein Subbaß im Pedal, 8 Fuß Principal, und wir wissen, was es mit diesem weitschwingenden Raum für eine Bewandtnis hat. Da mochte wohl auch vor Jahrhunderten einmal ein alter Meister des Orgelbaues unten im Schiff gestanden sein, wobei ihm so von ungefähr sein Krückstock auf die steinernen Fließen fiel, um unauffällig feststellen zu können, ob es sich verlohnt, sein Leben an eine Orgel für diese Kirche zu hängen und Tag und Nacht daran zu arbeiten. Ja, das war noch so zu einer Zeit, da Geld ein ganz schönes Ding war, aber „der Güter Höchstes nicht“, so wenig wie das Leben selbst, wo Arbeit, Meisterarbeit noch eine auch durch blanke Dukaten nur zum Teil aufzuwiegende Kostbarkeit war. Auf diese Ehre halten sie heute noch, die alten traditionellen Orgelbaufamilien, wie z. B. die Steinmayer in Oettingen im bayer. Schwaben, die dieses Werk zum größten der Welt ausgebaut haben. Wer sich mit allerhand Dingen, die den modernen, den zukünftigen Orgelbau vielleicht beschäftigen werden, befaßt, weiß, was es hieß, im Zeitalter der Nichttechnik, vor 100, 2—300 Jahren nämlich schon *so* weit gewesen zu sein, daß man getrost sagen kann: Mit dem Erfindungsgeist des damals schon so hochentwickelten Orgelbaues hätte man, auf einen Gegenstand der derzeitigen Technik angewandt, ein Auto z. B. erfinden und bauen können, so weit war man damals schon in der Technik speziell des Orgelbaues. — Da, nun kommt auch die Mittellage im Akkord auf dem ersten Manual in der linken Hand und nun eine Figuration auf dem zweiten Manual in der rechten. Wie das klingt! — Welcher Komponist, und wäre er der beste Instrumentierer, brächte diese Klangkombinationen heraus? Keiner! Das eben ist das Privileg der Orgel: „Architectura — artium mater“, „Organum — regina instrumentorum“, „die Baukunst ist die Mutter der Künste, die Orgel die Königin der Instrumente“. — Und schon geht's aufs dritte Manual, dessen Register, in einem gerade etwas ruhigeren Augenblick des Spiels auf dem vorhergehenden Manual, schon gezogen sind, — und welche neue Welt von Klangwundern tut sich da auf: Mittellage, Harfen- und Engelsstimmen in höchster Lage, „Gloria in excelsis!“ — „Et in terra pax!“ so tönt es tief aus dem Achtfuß des Pedals als Antwort herauf. So begrüßen sie in weihevollen Klängen den Mittag des Herrn, die zarteren Lippen- und die kräftigen Zungenpfeifen. Was ist es doch ein Wunderbares um eine solche Orgel! Klavier, schweig

ſtill, du beſtenfalls kultiviertes, ſogar hochkultiviertes Schlagzeug! Aber nicht, als ob unſere modernen Orgeln nicht auch über Schlagzeug verfügen würden. Hört, hört nur, da klingt ſchon ein Schlaginſtrument, wenn auch nicht auf Saiten, wie das Klavier, ſo doch auf Metallplättchen, als Celesta. Und dabei iſt noch gar nicht geſagt, daß die Töne, die vollkommen den Klang der Stahlplatten haben, tatſächlich durch angeſchlagene Metallplatten erzeugt werden. Wer die Salzburger Orgel z. B. kennt, weiß, daß durch allerhand Kniffe, durch Koppelung einer ganz dünnen, fiſteldünnen Septim zu den Grundtönen eines entſprechenden Regiſters Harfentöne erzeugt werden können, die von wirklichen kaum zu unterſcheiden ſind. Ja noch mehr: Auch über Pauken verfügt eine ſolch moderne Orgel. — Hört, hört nur, jetzt kommt er in ein Zungenregiſter: Trompeten und Hörner. Dieſer ſonore Klang des Blechs und welche Klarheit der Anſprache! Keine „Embouchure“ (Lippenanſatz beim Blaſen der Blechinſtrumente), die eben noch da war und im nächſten Moment beim gleichen Ton menſchlich ſchon wieder verſagt. — Da ſitzt jeder Ton und ſteht, d. h. er kann ausgehalten werden, ſolange man will, in gleicher Tonſtärke, in abſolut gleichem Charakter, als durchgehaltene Quint z. B., was bei Beethoven-Symphonien im Horn oder in der Trompete oft vorkommt und der ganzen bewegten Paſſage über ihr einen gewiſſen Halt und Ruhepunkt gibt. Ein ſolcher Ton kann im Baß als Orgelpunkt, als Basso ostinato eine unheimliche, durch ein Orcheſter kaum zu erreichende Wirkung auslöſen. — Jetzt klingt auch ein anderes Regiſter noch herein, auch Zungenpfeife, aber ein milder intoniertes: Die Klarinette. — Doch was tönt da über uns! Ein Fernwerk? Betroffen ſtreckt dieſer oder jener andächtig Lauſchende den Kopf in die Höhe und ſieht über ſich eine runde Öffnung, aus der ſich Muſik auf die Zuhörer ergießt wie der Heilige Geiſt auf die Jünger an Pfingſten. Ja, oben auf dem Speicher über dem Hauptſchiff ſteht noch ein eigenes Werk, das vom Spieltiſch der Hauptorgel aus regiſtriert und geſpielt werden kann. Und mehr noch: Geheimnisvoll pflanzt ſich die Muſik wie von Geiſterſchwingen getragen ins Presbyterium fort: Die zweite Fernorgel, durch elektriſche Kabel unter den Bodenfließen mit dem Spieltiſch der Hauptorgel verbunden, klingt aus einem Gitter links vor dem Altar und unterſtützt gelegentlich die Liturgie oder wirkt durch ihre räumliche Diſtanz von der Hauptorgel als Klanggruppe für ſich: Ein Vorläufer des künftigen Muſizierens mit ſeinen 2, 3 und 4 geſondert aufgeſtellten Klangkörpern (Orcheſtern), zuerſt in einer, dann in zwei, in drei und vier Tonarten, zuerſt nacheinander, dann nach beſtimmten harmoniſchen Geſetzen gleichzeitig muſizieren ... „Zukunftsmuſik“? — So wenig wie bei Wagner! Denn was heute noch Zukunft, morgen iſt's Gegenwart und übermorgen vielleicht ſchon Vergangenheit, um einer neuen Zukunft Platz zu machen. — So, und nun aber „greift er hinein“, der Organiſt, „ins volle Menſchenleben“ — das volle Werk ertönt. Schwer wuchten die Bäſſe: Ein 16 Fuß im Pedal, eine Rieſenpfeife, die an einem Haus gemeſſen vom Keller bis zum 1. Stockwerk reicht, — es tönen die Pfeifenregiſter, es dröhnen die Blechregiſter: Poſaunen, Fagotte, Hörner, Trompeten, Klarinetten, es ſchwingen die Wände, es branden die Klangwellen an die klirrenden Kirchenfenſter. Dazu Mixturen, einfach, zweifach, dreifach, Grundton — Oktav, 2. Oktav verſtärkt durch Quint, — ha, man glaubt das Kirchengewölbe fällt ein, alles, Menſchen und Dinge, „eine ganze Welt von Freuden und Schmerzen“ unter ſich begrabend. „O ich unglückſeliger Atlas“ — der ich dieſe Kirche tragen muß mit ihrer niederſchmetternden, alles breitſchlagenden und doch ſo erhebenden Muſik. So ſtelle man ſich ein Werk von Max Reger aufgeführt vor! Ausklingend in ſeine Welt, in das Klangreich der Fuge! Dieſer Titan mit den ſchwerſten, gröbſten Geſchützen und mit den zarteſten Empfindungen, deren nur ein Kind, eine reine fromme Menſchenſeele fähig iſt! — Eine Fuge, eine Orcheſterfuge z. B. der Mozart-Variationen für Orgel zu 4 Händen auf verſchiedenen Spieltiſchen mit je einem Pedal müßte auf einer ſolchen Orgel vorgetragen, zum größten, zum wuchtigſten, zum elementarſten Erlebnis werden, was je auf einem ſolchen Wunderwerk von Geiſt und Seele erklingen konnte. Denn wer den Mann erlebt, wer ihn gekannt und geliebt hatte, der ſieht ihn am Spieltiſch dieſer Paſſauer Dom-Orgel, wie er „ein Ritter von Trutz“ Tod und Teufel nicht ſcheut und zum Kampf mit den reinen Gewalten der Tonwelt herausfordert. Und ſiehe, ſchon hebt ſie an: Eine Doppelfuge von Max Reger. Ein

Wunder tut ſich auf, die Phantaſie wird beflügelt, es klingt und ſingt, es brandet und ſchwingt; die Orgel erhebt ſich zu höchſten Höhen ihres muſikaliſchen Ausdrucksvermögens. Langſamer wird das Zeitmaß; die ganzen Veräſtelungen und Verſtrebungen des Stimmgefüges, auf einem breit ausladenden Kontrapunkt ſtehend, löſen ſich in ſonniger Klarheit eines befreienden, reinen, elementaren Dur, das die Erfüllung deſſen geworden iſt, was das düſter brütende Moll während der gewaltigen Entwicklung und Steigerung ahnen ließ.

# Paſticcio.

Anekdoten und Gloſſen in Dur und Moll.

Geſammelt von Walter Berten, Berlin.

„Gelehrte muſikaliſche Abhandlungen werden es freilich nicht ſein . . . aber ſo Sächelchen, die zum muſikaliſch-literariſchen Deſſert dienen: Bonbons, eingemachte Früchte, pikante bittere Mandeln und derlei kleines Zeugs, bald verſchluckt und bald verdaut, wollen wir heute biethen." (A. M. Z. 1834.)

Rellſtab, der bekannte Muſikſchriftſteller des 19. Jahrhunderts, ſchrieb in einer Kritik: „Der Komponiſt hat dieſe Liedchen dem Dichtergreis Tiedge zum 81. Geburtstag geſchenkt; jetzt ſchenkt er ſie der Welt. Das erſte war recht freundlich, das zweite hätte unterbleiben können."

* * *

Der „Simpliziſſimus" belauſchte einmal folgendes Komponiſtengeſpräch: „Bei meiner F-Dur-Paraphraſe muß der Hörer die Empfindung haben, daß ihm eine bleiche Frau mit einem lilafarbnen Handſchuh zitternd über den Nacken ſtreicht."

* * *

A. Moszkowsky berichtet von ſeltſamen Programmen und deren Wirkung: „Man kann aus drei Stücken ein Programm zuſammenſtellen, welches den Abend nicht füllt und dennoch ein gigantiſches genannt zu werden verdient: ‚Les Cyclopes' von Rameau, ‚La jeunesse d'Hercule' und Arie aus ‚Samſon' von Saint-Saëns. Bisweilen gerät die Konzertwirkung ſtärker, als den Veranſtaltern lieb iſt. Ich beſinne mich auf einen Muſikabend, in welchem hintereinander vorgetragen wurden: ‚Schlummerlied', ‚Berceuse' von Chopin und ‚Träumerei' von Schumann. Da zeigte ſich die Gewalt der Suggeſtion: die Mehrzahl der Hörer ſchlief wie gewiegt."

* * *

„Davidsbündler", ſchreibt Floreſtan-Schumann (und ſieht prophetiſch den Raffke aller Zeiten), „im Augenblick wüßte ich keinen, der Beethoven ſo ſehr liebte, als jenen ſchleſiſchen Edelmann vom Lande, der vor kurzem an einen Muſikhändler ſchrieb: »Ew. Wohlgeboren! Nun bin ich bald mit meinem Muſikſchrank in Ordnung. Sie ſollten ihn ſehen, wie prächtig er iſt. Innen Alabaſterſäulen, Spiegel mit ſeidenen Vorhängen, Büſten von Komponiſten, kurz: prächtig. Um ihn aber auszufüllen, erbitte ich mir noch von E. W. $\frac{1}{2}$ Elle Quartetten, $\frac{1}{4}$ dergl. Fugen im breiten Format, dann $\frac{3}{4}$ dergl. Sonaten und Variationen, hoch oder breit Format; aber von Beethoven, da ich dieſen ſehr gern habe«."

* * *

Unſterblich jener alte Klapphorn-Vers:

„Zwei Schweſtern ſaßen am Klavier;
Die eine ſpielte mit Pläſier,
Die andre ſprach: Helene,
Mir gehts durch Mark und Beene."

* * *

In feinem fatirifchen Gedicht „Octavius Magnus" (1841) warnt F. A. Gelbke den Virtuofen vor Eitelkeit und Publikumsgefallen und fchildert drohend fo fein Ende:

„Dir dienten fie, dem Neuen (Virtuofen) find fie Sklaven,
Kaum fchreit man noch, weil man zu mächtig fühlt,
Denn, was du einfach hingefpielt,
Das fpielt der Fürchterliche in Oktaven!
Er reckt fich auf der Töne Leiter
Noch um zwei ganze Schritte weiter,
Schlägt gar (hat nicht das Volk gelogen)
Den Baß zuweilen mit dem Ellenbogen,
Und trillert — was doch wahrlich nicht geringer —
Und trillert gar mit einem Finger!"

* * *

Schiller lernte in feiner Jugend Harfe fpielen. Als er einmal, und zwar in Ludwigsburg, bei offenem Fenfter gewagte Akkorde und Läufe übte, rief ihm fein gegenüber wohnender Nachbar, der den rotlockigen Schiller nicht befonders leiden konnte, zu: „Herr Schiller, Sie fpielen gerade wie der König David, — nur nicht fo fchön!" — „Und Sie", erwiderte Schiller fchlagfertig, „reden gerade wie der König Salomo, — nur nicht fo weife!!"

* * *

Von Rückert ftammt diefe Übertragung aus dem Perfifchen:

Einftmals fprach Merolano Dfcheladdin diefes:
Mufik ift das Knarren der Pforten des Paradiefes.
Das hörte einer von den dumpf-leichtfinnigen Narren,
Sprach: Nicht gefällt mir fo fehr von den Pforten das Knarren.
Sprach Merolano Dfcheladdin drauf:
Ich höre die Pforten, fie tun fich auf;
Und wie die Pforten fich fchließen zu,
Das höreft du.

* * *

Als Gluck, der kaiferliche Hofkompofiteur und Päpftliche Ritter (fo erzählt Th. Etzel), in Wien an feinem „Orpheus" arbeitete — es mag im Jahre 1762 gewefen fein — hatte er die Gewohnheit, bei fonnigem Wetter fein Klavier in den Garten bringen zu laffen und dort zu komponieren. Auch empfing er da in feinen Arbeitspaufen gelegentlich Befucher. So faß eines Tages ein ariftokratifches Mitglied einer Gefandtfchaft mit dem berühmten Komponiften bei Wein und Tabak am Gartentifch, als ein zufällig vorbeiziehender Töpfer, die Herren gewahrend, durch die offene Gartenpforte hereintrat, um ein paar fchöne Tonkrüge anzubieten. Gluck, in angeregtes Gefpräch vertieft, beachtete den Fremden zunächft kaum; doch fuhr diefen, als er feine Ware anzupreifen begann, der vornehme Gaft ärgerlich an: „Sieht Er nicht, daß Er ftört? Pack Er fich weiter mit feinem Kram!" — „Oh, laffen Sie den Mann," unterbrach fofort Gluck die eigne Rede und den Eifer des Gaftes, „ift er doch unfer Kunftverwandter!" Und indem er den angebotenen Tonkrug wohlgefällig prüfend in die Hände nahm und unmerklich lächelnd das verftändnislos verblüffte Geficht des korrigierten Diplomaten genoß, erklärte er lebhaft weiter: „Ja, Herr Marquis: Unfer Kunftverwandter! Der Diplomat, der Mufikant und der Töpfer, brauchen wir nicht alle drei das gleiche für unfere Kunft — den guten Ton?"

* * *

Ein Dorfkantor kam auf den Einfall, das Kirmesfest und seine Wenigkeit durch Aufführung einer großen neuen Kirchenmusik vor seiner Gemeinde einmal recht zu verherrlichen. Und bat so dringend seinen berühmten Zeitgenossen Telemann um eine festliche Komposition; sie müsse aber neu und eigens für ihn geschrieben sein. (Man sieht: Der Uraufführungsfimmel ist nicht gerade von heute!) Telemann, zuerst ablehnend, sagte endlich zu unter der Bedingung, daß er selbst den Text wählen dürfe und Partitur und Stimmen erst am Morgen der Aufführung abzuliefern brauche, da er wenig Zeit habe. „Gewiß!" — So schrieb der Meister denn eine gar kunstvolle Fuge auf die Worte: „Wir können nichts wider den Herrn reden". — Also der Kantor und seine Sänger am hohen Fest wie reuige Schächer ihre Sünden folgendermaßen bekannten: „Wir — wir — wir können nichts — nichts, wieder nichts — wir können nichts, — wir können wieder nichts" . . . bis unter schallendem Gelächter aller Gläubigen dem Kantor und seinem Gehilfen ein Lichtlein aufging.

* * *

So erging es nicht minder den hohen Ratsherren der Freien Stadt Hamburg, als die Schluß-Fuge ihrer Festkantate, mit folgenden Worten schließend:

„Und wenn alles gut vollbracht,
Und für das Wohl der Stadt gemacht,
Dann essen wir Ochsenbraten"

also einsetzte: „. . . Dann essen wir Ochsen — essen wir Ochsen — wir Ochsen — wir Ochsen — Braten."

# Die Lösung des musikalischen Preisrätsels.

Von H. M. v. B.

(s. April- bzw. Juliheft 1931).

Nachstehend folgt nun heute die von vielen Seiten mit so großer Spannung erwartete Lösung des „Komponisten"-Rätsels:

Es waren die folgenden 13 Komponisten mit ihren genannten Werken zu suchen:

1. Brahms (Rhapsodie h-moll), 2. Grieg (Peer Gynt-Suite), 3. Mahler (Lieder eines fahrenden Gesellen), 4. Adam (Postillon), 5. Löwe (Ballade: Elvershöh), 6. Puccini (Toska, Solo der Toska a. d. 1. Akt), 7. Sarasate (Zigeunerweisen), 8. Beethoven (Sonate pathétique), 9. Verdi (Forza del destino), 10. Bruckner (9. Symph., 1. Satz), 11. Richard Strauß (Tod und Verklärung), 12. Reinecke (a. d. Kinderliedern), 13. Bizet (Carmen, Nachspiel Micaëla-Arie).

Der Operntitel ist: „Meistersinger".

Die im Juliheft bekanntgegebenen Erleichterungen hatten nun doch noch eine Reihe nahezu richtiger Lösungen ermöglicht, sodaß wir uns — in Anbetracht der Schwierigkeit der Aufgabe — entschlossen haben, insgesamt 14 unter den Einsendern mit einem Preise zu bedenken. Dabei entfällt je ein 1. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 15.—) auf Lehrer Edwin Telschow, Jabel, der als einziger das Rätsel in der ursprünglichen Form nahezu richtig löste und Lehrer Max Jentschura, Rudersdorf, der neben der Lösung die ob dieses Rätsels verbrachten ruhelosen Tage und durchwachten Nächte in einer höchst ergötzlichen „Schadenersatz-Forderung" anschaulich darstellte. — Je einen 2. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 12.—) erhalten die Lösungen von Hans Bartkowski, stud. phil., Züllichau, Prof. Georg Brieger, Jena und Klara Brieger, Klavierlehrerin, Züllichau; je einen 3. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—) Günter Bartkowski, Referendar, Guben, Elisabeth Bartkowski, Züllichau, Isolde Füssel, Jena, Helmut Girschner, Bremen, Liselotte Helmkampf, Bochum und S. M. Placida, Frauenchiemsee und je einen weiteren 4. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.—) Clara Bräuer, Pianistin, Dresden, Hubert Meyer, Walheim b. Aachen, Margreth Spring, Braunschweig und Richard Trägner, Kirchenmusikdirektor, Chemnitz. Wir bitten nun die Vorgenannten uns ihre Wünsche bekanntzugeben.

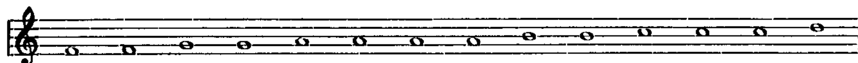
# Singende Worte.

Musikalisches Silben-Preisrätsel von Frfr. von Uslar Gleichen, Bad Schwartau.

Aus folgenden 28 Wortteilen:

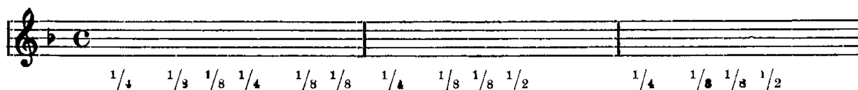
a — ac — ajka — al — e — el — ga — gu — ha — hl — is — kel — ken — le — li — n — n — na — na — nder — ons — ri — rin — rneri — so — ste — t — t

bilde man 14 Wörter mit Zuhilfenahme der folgenden 14 Notennamen:



die in jedem Wort als dritter Buchstabe einzufügen sind. Die Anfangsbuchstaben von oben nach unten gelesen ergeben ein altbekanntes Lied von Bayly, und die dritten Buchstaben von oben nach unten — als Noten mit dem unten angegebenen Vorzeichen und Tondauer — den Anfang der Melodie (st = ein Buchstabe).

1. Aufzug
2. spanischer Name
3. Kosakenpeitsche
4. berühmter Geigenbauer
5. Geliebter der Hero
6. Zahl
7. Teil des Halses
8. dänischer Komponist
9. österreichischer Badeort
10. Kerzenmaterial
11. Untersatz
12. Federvieh
13. Schwung
14. Stadt an der Düna.




Die Lösungen sind bis 10. Dezember 1931 an Gustav Bosse Verlag in Regensburg einzusenden.

Zur Verteilung gelangen insgesamt 12 Preise aus dem Verlage von Gustav Bosse in Regensburg nach freier Wahl der Preisträger, und zwar

ein 1. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von M. 12.—,
ein 2. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von M. 8.—,
ein 3. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von M. 6.—,
und 9 weitere Preise: ein Werk oder Werke im Betrage von M. 4.—.

# Neuerscheinungen.

Heinrich Schütz: Gesammelte Briefe und Schriften. Herausgb. im Auftrag der Heinrich Schütz-Gesellschaft E. V. von Dr. Erich H. Müller. 8°, 402 S. Regensburg, Gustav Bosse Verlag, 1931. M. 6.— Diese seit langem erwartete Sammlung ist nun endlich erschienen und bedeutet für alle Verehrer des großen Mannes ein ganz besonderes Geschenk.

Ann Fischer-Wakemann: Ein Ende mit aller klaviertechnischen Not! Ein Vademecum für Klavierspieler in Gestalt einer Plauderei. gr. 8°, 32 S. Leipzig, Kistner & Siegel, 1931.

Walter Lange: Weib und Welt. Ein Wagnerbuch. gr. 8°, 222 S. Leipzig, Verlag Deutsche Buchwerkstätten, 1931.

Joachim Wach: Das Verstehen. Grundzüge einer Geschichte der hermeneutischen Theorie im 19. Jahrhdt. II. Die theologische Hermeneutik von Schleiermacher bis Hofmann. gr. 8°, VIII und 379 S. Tübingen, J. C. B. Mohr (P. Siebeck), 1929.

Guido Waldmann: Diktate zur Musiklehre. Mit erklärender Einführung. gr. 8°, 32 S. Berlin W 57 / Hannover, Tonika-Do-Verlag, 1931.

Hans Mlynarczyk: Bayreuth aus der Eulenperſpektive. Zeichnungen von H. A. Müller. gr. 8°, 29 S. Leipzig, E. Hedrich Nachf., 1931. — Aus der fröhlichen „Eulen"-Stimmung herausgeborene Betrachtungen und lediglich für Beſucher Bayreuths beſtimmt. Der Verfaſſer iſt Mitglied des Bayreuth-Orcheſters.

Dr. Theophil Stengel: Die Entwicklung des Klavierkonzerts von Liſzt bis zur Gegenwart. — gr. 8°, 146 S., mit Noten-Anhang. Verlag Neuenheimer Muſikhaus Reiher & Kurth, Heidelberg.

Schwers-Friedland: Das Konzertbuch. Band III: Chorwerke, hersgb. von Dr. Martin Friedland und Dr. Herbert Eimert. 8°, XXIII und 404 S. Muth'ſche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart.

Mozart-Almanach. Hrsgb. von. Heinrich Damiſch. kl. 8°, 224 S., im Selbſtverlag der Wiener akad. Mozart-Gemeinde.

G. Haupt-Stummer und Hed. Haupt: Ungariſche Volkslieder. 4°. Rob. Forberg, Leipzig.

# Beſprechungen.

*Bücher:*

CORNELIA AUERBACH: Die deutſche Clavichordkunſt des 18. Jahrhunderts. Kaſſel 1930. Bärenreiter-Verlag.

Von W. Gurlitt angeregt, hat die Verfaſſerin ein reiches Material über die Blüte der deutſchen Clavichordmuſik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zuſammengetragen und geſichtet. Damit iſt ein dankenswerter Beitrag gegeben zu der Neubeſchäftigung mit der alten Klavierkunſt, die zwar vor allem dem Cembalo zu einer Wiederauferſtehung verholfen hat, doch auch — naturgemäß in ſtillerer Weiſe — das Clavichord manchem Muſikfreund wieder nahe brachte. Die Darſtellung gründet ſich vorzüglich auf die literariſchen Zeugniſſe, die uns über das Clavichord berichten und auf die eigens dafür geſchriebene Muſik. Ergänzend hätte die Unterſuchung auch vom eigentümlichen Weſen des Clavichords und ſeines Klanges aus geführt werden können. Dann hätte die Verfaſſerin wohl ein Urteil wie jenes: die Beliebtheit und Verbreitung des Clavichords vor 1750 ſei „aus äußeren techniſchen Gründen zu erklären", nicht aufrecht erhalten. Das Beſondere des Clavichords unter den Klavierinſtrumenten iſt doch dies, daß es allein die unmittelbare und ſtetige Wirkung des Spielers auf die klingende Saite verlangt: der Spieler trägt, wägt die Saite am unmittelbarſten auf der durch die Taſte verlängerten Hand. Im Gegenſatz zu dem punktierenden Anſchlag des Cembalos und Hammerklaviers verlangt das Clavichord vom Spieler ſtetige („lineare") Druckintenſität, ein intenſives, unmittelbar körperliches Mitfühlen des fließenden, muſikaliſchen Lebens. Aus dieſem inneren Grunde iſt das Clavichord in Deutſchland das Hausinſtrument auch der Jahrhunderte vor 1750 geweſen. Der Kreis um Philipp Emanuel Bach in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts bringt nur die äußerſte Verfeinerung jenes Prinzips, ein letztes Aufflammen vor dem Erlöſchen. Übrigens gehören noch die frühen Klavierſonaten Mozarts in den Kreis dieſer Betrachtung. Ein Werk wie die G-dur-Sonate K.-V. 281 erſcheint — im Gegenſatz etwa zu einer ausgeprägten Hammerklavierſonate wie die in A-dur K.-V. 331 — geradezu als eine letzte klaſſiſche Ausprägung der Clavichordmuſik.

Dr. Rudolf Steglich.

ALFRED SZENDREI: Rundfunk und Muſikpflege. Verlag Fr. Kiſtner & F. W. Siegel, Leipzig 1931.

Alfred Szendrei, Deutſchungar, iſt bekannt geworden durch die Preiskrönung von Chorwerken und einer ungariſchen Ouvertüre ſowie durch ſeine, in Leipzig 1920 aus der Taufe gehobene Oper „Der türkisblaue Garten". Als Dirigent hat er ſich in Köln, Berlin, Hamburg, Chicago, New York, Wien, Leipzig bewährt. Ref. lernte Szendrei kennen als hervorragenden Organiſator der deutſch-öſterreichiſchen Muſikpropaganda in Konſtantinopel während des Weltkriegs. Mit dem Problem der Rundfunkmuſik hat Szendrei ſich ſchon ſeit Jahren eindringend literariſch befaßt, ſo im Rahmen ſeiner Diſſertation, ſeines Berichts über die Tagung der Reichsrundfunk-Geſellſchaft 1926 und einer Reihe von Aufſätzen in „Pult und Taktſtock", der „Sendung", dem „Anbruch" und dem „Deutſchen Rundfunk". Als muſikaliſcher Leiter der Leipziger Mitteldeutſchen Rundfunk A.G. gilt Szendrei mit Recht für einen der befähigſten und tatkräftigſten ſeines Zeichens, und die vorliegende, auf 200 Seiten ſich belaufende Schrift beſtätigt im vollſten Umfange das, was man von dieſem, in Theorie, Praxis und Organiſation gleichermaßen erprobten Künſtler erwarten dürfte; denn ſie läßt ſowohl den feingebildeten Muſikäſthetiker wie den gründlich geſchulten Hiſtoriker, außerdem jedoch den lebendig empfindenden Kenner ſeiner Zeit erkennen. Im erſten Drittel ſeiner Arbeit beſchäftigt ſich der Verfaſſer mit dem Problem des Begriffes Konzert und Publikum, wobei er mit der glänzenden Darſtellung der Entwicklung des Muſikhörens

und Musiknachschaffens von den ältesten Zeiten an eine, bis heute merkbar klaffende Lücke ausfüllt. Der zweite Teil, ausgehend von der, in neuester Zeit sich vollziehenden Abkehr vom modernen Konzert, behandelt den Rundfunk als wichtigstes Mittel gegen die Zerspaltung von Nation und Gesellschaft. Die gemeinschaftsbildende Kraft der Rundfunkmusik wird ebenso eingehender betrachtet wie deren Unterschied von der mechanischen Musik, die Universalität des Funkprogramms so wie das Wesen funkeigener Musik. Immer wieder betont Szendrei, daß der Rundfunk weder Konkurrenz noch Surrogat von Konzert oder Oper sein solle oder dürfe, sondern sich seine eigene Gestalt zu suchen habe. Als Gegenmittel gegenüber dem zeitgemäßen leichtfertigen Kritisieren über musikalische Dinge sei der Rundfunk unentbehrlich geworden: ein wertvoller Vermittler und Wegbereiter zugleich. Der dritte und letzte Teil der Szendreischen Schrift befaßt sich mit den klanglichen Problemen der Rundfunkmusik: Instrument, Stimme, die neue seelische Einstellung des Hörers ebenso wie diejenige des Musikers selbst. Aber auch für die musikalische Erziehungsarbeit erweisen sich hier neue Wege als erforderlich, und Szendrei beleuchtet mit feinem Verständnis das hierin bisher Versuchte, etwa die Arbeitsgemeinschaft der „Deutschen Welle“, die freilich, wie er richtig bemerkt, ihre Aufgaben zu eng umfaßt und damit auf einen zu kleinen Hörerkreis beschränkt. Ausgehend von der bekannten Tatsache, daß heute die Musik den Hauptanteil an allen Rundfunkprogrammen besitzt, vertritt Szendrei in dem, „Die Pantonomie des Rundfunks“ genannten Schlußkapitel die Meinung, daß aus ihr eine Art kultureller Menschheitssprache werden könne. Dazu seien Ansätze die unbestrittene Neubelebung bislang für „abgestorben“ geltender alter Musik wie die sozial ausgleichende Kraft, die schon heute die Rundfunkmusik ausgeübt habe. Darum gelte es aber auch allen das Beste nach eigener Wahl zu geben. Gerade jene „eigene Wahl“ wird allerdings vorläufig noch das hauptsächlichste und schwierigste aller zu lösenden Probleme bilden. Aber es wird zu lösen sein, wenn weiter Köpfe und Energien wie Szendrei am Werke bleiben! Herm. Unger.

GUSTAV ERNEST: Brahms. Verlag der Deutschen Brahms-Gesellschaft, Berlin.

Auf dem in seiner lichtvollen Beethovenbiographie eingeschlagenen Wege weiterschreitend, hat Verfasser es auch bei dem Hamburger Meister unternommen, Leben und Leistung sich gegenseitig erklären zu lassen: „Den Menschen, dessen Wesen ewig ein Rätsel bliebe, wenn wir die Lösung nicht in seinen Werken fänden, den Künstler, in dessen Schaffen so vieles unverständlich wäre, wenn uns nicht seine Persönlichkeit die Erklärung dazu gäbe“. Dieses Vorhaben ist, soweit biographische Daten, Briefe, Berichte Einblicke gewähren und Schlüsse zulassen, in weitreichender Weise geglückt und gibt dem Leser den Schlüssel zu einem Leben, das nach außenhin ein „so bestechend glanzvolles, nach innen ein so tragisch dunkles war“. Den letzten Ursachen seiner im Erotischen wurzelnden, mit den Beziehungen zu Cl. Schumann beginnenden seelischen Verdüsterung nachzuspüren, wäre freilich Sache des Arztes und Psychoanalytikers. Sehr fein ist da Ernests Bemerkung, daß sich Br. Liebesleben späterhin völlig in seinen Liedern sublimierte. Technische Analysen der wichtigeren Schöpfungen und mehrere Bildnisse aus verschiedenen Lebensaltern vervollständigen den fesselnden Inhalt dieses Buches, das jedem Verehrer des guten Menschen und großen Künstlers wärmstens empfohlen sei. E. P.

C. F. HENNERSBERG: „Paul Struck“. 1931. (Verlag Königliche Regierungs-Buchdruckerei, Stralsund.)

Struck war ein Zeitgenosse der Wiener Klassiker und als solcher Schüler von Josef Haydn. Er hat, was die Auffrischung seines Namens rechtfertigt, das Verdienst, eine Stockholmer Aufführung der Haydn'schen „Schöpfung“ bereits 1801 in die Wege geleitet zu haben. Die Ausführungen Hennersbergs bieten zu diesem Ereignis neues Material, was auch für das Studium des damaligen Musikbetriebes von Interesse ist. Dr. F. J. Ewens.

### *Musikalien.*

MIT HERZ UND MUND. Musikbuch für die Jugend, herausgegebenvon Hans Enders, Gustav Moißl und Dr. Kurt Rotter. Buchschmuck von Karl Friedrich Bell. Wien-Leipzig, Deutscher Verlag für Jugend und Volk, Ges. m. b. H. Preis: M. 3.—.

Des österreichischen Liederbuches 3. Teil ist eine ausgewählte Sammlung aus dem reichen Schatze des deutschen Volksliedes und der deutschen Volksmusik. Neben 1—3stimmigen Liedern erscheinen auch Weisen, die mit Begleitung gedacht sind. Selbst das Lied unserer großen Meister mit originalen Klavierbegleitungen hat Aufnahme gefunden. Neben dem ausgezeichneten Bildschmuck des Buches seien noch als besondere Feinheit die Sprüche erwähnt, die den Liedern jeweils nachgestellt sind. So bietet der vierstimmige Kanon: „Laß uns singen, daß es schallt weithin durch den grünen Wald: Trara!“ folgenden Spruch: „Wer sehen will, was er schon kann, der stimmt mit uns den Kanon an“. Oder einem Fuhrmannsliede ist ein Sprichwort nachgestellt: „Ein Fuhrmann der fortkommen will, muß schmieren seinen Wagen viel“. Dazu umrahmen als Bild — die Pferdekrippe mit Spatzen und die Kutscherpeitsche das Lied.

Unseren österreichischen Brüdern sei es hoch angerechnet, daß sie mit so viel Mühe, Fleiß und Geschick unverdrossen mitarbeiten, das deutsche Volkslied in neuen wertvollen Ausgaben lebendig zu erhalten. J. Cybinski.

KURT THOMAS: 6 zweistimmige Inventionen, Op. 16a (Breitkopf).

Es möchte manch einer versucht sein, diese Inventionen als abstruses Zeug wegzulegen. Erst schwer erschließt sich dem Eindringenden der neue Weg, den Thomas hier geht, dann aber erkennt der Sucher eherne Gesetze, denen ebenso unbedingt Folge geleistet wird. Eine oberste innere Einheit hat diese sechs knappen Zeichnungen aus dem Komponisten herausgezwungen, in der Form zum Leben gebracht. Der Romantiker wird sie spröde nennen, der Moderne wird Masse vermissen, der Impressionist vermißt Farbe, der Klassiker sucht vergebens gewohnten Gang des harmonischen Geschehens, ohne aber eine festgefügte harmonische Entwickelung leugnen zu können. Farbe? Farbe ist nicht vorhanden und sie darf auch in einer Zeichnung nicht sein; die harmonische Entwickelung verläuft zwischen den Zeilen; klar und eindeutig schneiden sich ihre Bahnen in den Linien: Hinter den nie Verdoppelungen brauchenden zwei Stimmen steht eine Wucht unmittelbaren Geschehens, die in ihrer Eindeutigkeit umso stärker wirkt, als große dynamische Grade nie verwandt werden und verwandt werden brauchen. Ein neuer Weg. „Neue Bahnen!" sagte Robert Schumann.

ED. POLDINI, op. 122, Nr. 1, Neues Album (U. E.).

Nach dem Dom der Inventionen Thomas, tut sich heiteres sonniges Italien auf. Genrebilder ziehen vorüber, die als Eindrücke von entzückender Farbe uns bleiben. Nach dem ernsten Germanen der heitere Südländer, der daher musiziert wie es ihm ums sonnengewohnte Herz ist; die tragische Gebärde grausamen Zahnwehs die komisch-energische Waschfrau und das Kätzchen mit dem Wollknäuel, eine Musik, die glückliche Menschen erfreut und andere Wesen die Not des Tages vergessen macht: leicht und heiter in gewohnter frisch und lebendig gesetzter Weise ziehen sie vorüber, nur selten taucht der Norden auf.

WALTER NIEMANN: Mein Klavierbuch, zwei Hefte (Peters). Wie anders spricht diese Welt zu mir! Der große musikalische Weltreisende, der zwischen Bali und seiner geliebten Heimat Hamburg überall das Schöne, das Ernst und Lustige, leicht melancholisch vor sich hin lächelnd findet, taucht im Klavierbuch ins ihm so nahe Kinderland. Ein eigener poetischer Hauch aus dem Märchenland umweht seine Werke, auch im Buch mit dem objektiven Titel, dem Klavierbuch. Man muß ihn lieben, diesen feinen, zarten Menschen, der nur aus Ton und Liebe zum Ton besteht. Ein Freudebringer, echt deutsch in tiefer Innerlichkeit, auch wenn er böse spottet, wie in „der kleine Klementi in tausend Nöten" oder wenn die Heide mit dem „Hünengrab" auftaucht in leuchtenden Farben oder wenn er einen „Kleinen Boston" hervorzaubert. Man muß seine Werke mit dem Herzen spielen und nach Herz suchen wir. Da sei auch sein Op. 118, Nr. 1 genannt, Variationen über ein alt englisches Menuett: „mit Zärtlichkeit und Wehmut zu spielen", emporwachsend zu lebensbejahender Kraft.

Thomas, Poldini, Niemann: Thomas folgen wir ins letzte, ernste Reich der Mütter Fausts, Poldini schwimmt mit Behagen im fließenden, frischen Strom sonnenhaften, urwüchsig fein kultivierten Lebens, mit Niemann wandern wir ins Reich der Träume, der Feen und Jackie Coogan wird ein Junge, dessen Scheitel ein traumhaftes Bedauern umflattert. Dr. Alf Nestmann.

TRIO für zwei Violinen und Orgel von Kurt Driesch, Opus 4, Verlag Kahnt-Leipzig. Man würde dem Werk dieses entschieden talentvollen, eignen Ausdruck suchenden Komponisten vorurteilsfreier gegenüber treten, wenn nicht ein Auszug aus Kritiken beigefügt wäre, die in Überschwenglichkeiten wie folgt gipfeln: „Das Trio für zwei Violinen und Orgel ist eine äußerst wirkungsvolle Komposition. Trotz ganz moderner Einstellung in Bezug auf seelischen !!! Inhalt und musikalische Darstellungsmittel kann es den Kirchenstil nicht verleugnen." Vor so viel studienrätlicher Einsicht verstummt der Kritiker hochachtungsvoll ergebenst. K. Schurzmann-Berlin.

JOSEPH RINALDINI: Sechs Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegl. Verlag L. Doblinger (Bernh. Herzmansky), Wien-Leipzig. Je 1.— Mk.

Ausdrucksvolle, stimmungssatte (größtenteils Sopran-) Lieder, deren edel-natürliches, geschmackvolle Texte gut deklamierendes Melos gerade wegen der anspruchslosen Schlichtheit von Wirkung ist; dem wiegenden „Lied der Mutter" und dem schwebenden „Weiße Wolken" möchte man wohl in diesem Betracht den Vorzug geben, wenngleich auch das schwungvolle „Perlen glitten durch meine Hand" oder das Männerlied „Das Blumenboot" mit seiner ausladenden Singbarkeit und interessanten Klavierbegleitung nicht minder ungeteilten Beifall verdienen. Dr. Egert.

RICHARD WINTZER: Busse-Lieder, Werk 34; Frühlingslieder, Werk 31; Jungnickel-Lieder, Werk 29. (Verlag Ries & Erler, Berlin). — Vier Duette für Sopran und Tenor, Werk 35. (Verlag Simrock, Berlin.)

Mit Recht erfreuen sich die Lieder des Komponisten im Konzertsaal großer Beliebtheit. Sie sind

für den Sänger dankbar und fesseln den Hörer durch den mühelosen Fleiß der Melodik. Freuen wir uns, daß Wintzer die Literatur mit einem guten Dutzend neuer Lieder bereichert. Ihr Stil ist der von Wintzer bisher angewendete. Dasselbe gilt von vier empfehlenswerten Duetten, deren Erfolgsicherheit außer Zweifel steht.

Dr. F. J. Ewens.

ALBERT KRANZ: Die Geburt des Heilandes. Ein volkstümliches Weihnachtsoratorium für Frauen- oder Kinderchor (gem. Chor ad lib.), zwei Solostimmen mit Begl. von kleinem Orchester und Klavier oder Orgel. Werk 34. — Verlag von Otto Ehrler & Co., Leipzig.

Das Werk ist einfach und schlicht komponiert, und bietet unter anderem eine geschickte Verwendung älterer und neuerer Weihnachtsweisen und Volksmelodien. Kantor Kranz hat hier ein Werk geschaffen, das alle Beachtung verdient. Trotz der Vermeidung schwieriger Mittel ist der Gefahr der Monotonie begegnet durch eine gelungene Auswahl des Textes, in der der Komponist von jeher eine glückliche Hand bewiesen hat. Die verschiedenen Besetzungsmöglichkeiten nehmen Rücksicht auf die Größe der Chöre und auf die Mittel, die zur Verfügung stehen. Das Werk eignet sich für Kirchenchöre, und ganz besonders für Weihnachtsaufführungen von Schulchören. J. Cybinski.

MARIA BACH: 6 Lieder für Gesang und Klavier. Wien, Edition Vienna. — Dieselbe: 6 Lieder nach Texten von Ch. Morgenstern. Verlag von L. Doblinger, Wien.

Zweifellos eine kompositorische Begabung; vorerst aber noch unbelastet von irgend welcher Selbstkritik und nicht frei von fast überschwenglicher Ausdrucksweise. Im ersten Heft der Lieder, dem Komponisten Josef Marx zugeeignet, glaubt man schon im Notenbild dessen Einfluß zu erkennen. Hier wird einem oft allzu üppigen Klaviersatz — wohl dem primären Einfall — eine Singstimme so halb und halb aufgezwungen. So entsteht ein mehr oder weniger interessanter Sprechgesang, lange aber noch kein Lied.

Freier und etwas unabhängiger in der Erfindung sind die Lieder nach Texten von Ch. Morgenstern. Im Ganzen handelt es sich hier um 11 Notendruckseiten, welche in insgesamt 115 Takten den Inhalt von sechs Gedichten ausschöpfen sollen. Daß innerhalb eines so beschränkten Rahmens die melodische Linie viel zu kurz kommen mußte und dem Klaviersatz ein überbreiter Raum eingeräumt wurde, ist bei diesen Verhältnissen ohne weiteres begreiflich. Auch bei diesen Liedern enthält der Klaviersatz 50% zuviel Noten.

In den Heften befinden sich auch zwei als Volkslieder bezeichnete Gebilde. Bei der heutigen Verfassung der Komponistin mußten diese völlig daneben geraten. Und gerade hier wären manche anregungsfähige Muster vorhanden gewesen.

Trotz aller Einwände bleibt die Komponistin ein beachtenswertes Talent, das sich nur von überflüssiger Ekstase freihalten sollte, um das zu erreichen, wozu sie zweifellos befähigt erscheint.

F. Seraph.

KOCH MARKUS: Aus deutschen Landen. Liederbuch für die höheren Unterrichtsanstalten für Mädchen, für Lehrerinnen-Bildungsanstalten und Singschulen. 2 Teile. (3 Mk. und 3 Mk. 60 Pfg). Böhm u. Sohn, Augsburg, 1931.

Der erste Band ist für die 1. mit 3. Klasse, der zweite Band für die Klassen 4 mit 6 und den Chor bestimmt. Der Lehrstoff ist nach Klassen und innerhalb derselben nach Stoffgebieten geordnet; die beiden Bände enthalten 486 ein- und zweistimmige Lieder und drei- und vierstimmige Chöre a cappella und mit Instrumenten. Je mehr man sich in das Werk vertieft, desto mehr beneidet man die höheren Schulen für Mädchen um diese prachtvolle Sammlung. Die sorgfältige Liedauswahl verrät den erfahrenen Methodiker, die ausgezeichneten Bearbeitungen machen dem Künstler Koch alle Ehre. Polyphone und homophone Sätze stehen in glücklichem Verhältnis. Dem Kanon ist ein breiter Raum zugewiesen. Auch die äußere Ausstattung ist vorzüglich. Das Werk gehört zu den besten Sammlungen der deutschen Schulgesangsliteratur und verdient allergrößte Beachtung. A. Walter.

## NEUERSCHEINUNGEN IN NAGELS MUSIK-ARCHIV.

### Kirchenmusik.

Ein feiner schlichten, ansprechenden Art wegen für Weihnachtsfeiern in Kirche und Haus vorzüglich geeignetes Werk, das besonders den Kirchenmusikern, die mit beschränkten Mitteln arbeiten müssen, angelegentlich empfohlen werden kann, hat Richard Fricke als Nr. 54 des Archivs herausgegeben: die Weihnachtskantate „Fürchtet euch nicht" des alten sächsischen Kantors Johann Samuel Beyer (1669 bis 1744). Die Engelsverkündigung wird von einer Singstimme (Sopran oder Tenor) mit einfacher Streichquartettbegleitung und Orgel gesungen (wobei die Bratsche durch eine dritte Violine ersetzbar ist). Den Beschluß macht ein einfacher, vierstimmiger (oder auch nur von der Einzelstimme gesungener), von den Instrumenten begleiteter Choral.

Höhere Anforderungen an das gesangliche Können wie an die Einfühlungs- und Darstellungskraft stellt das als Nr. 57 von Albert Rodemann herausgegebene Weihnachtskonzert für

eine Singſtimme und Baſſo continuo von Philipp Friedrich Böddecker (1651). Es verlangt auch Hörer, die anſchaulich hören können. Sind dieſe Vorausſetzungen erfüllt, ſo werden Aufführende und Hörende auch an dieſer Muſik viel Freude haben. Die Generalbaßausſetzung Rodemanns iſt freilich nicht immer geſchickt gemacht. Baßdurchgänge in dem wiegenden Tripeltakt (vor allem 24 ff.) mit Akkorden zu belaſten, Soprandurchgänge zu verdicken (z. B. *f* in 49, *a* in 69, *es* in 87) iſt unnötig; das *cis* in 51 wird der Singſtimme zu Unrecht zugemutet, es klingt barbariſch im Vergleich zu der dem 17. Jahrhundert wohlvertrauten Diſſonanz „*Cis-c*".

Der gleiche Herausgeber legt in Nr. 43 des Archivs Vier geiſtliche Konzerte für eine Altſtimme mit Basso continuo von Conſtantin Chriſtian Dedekind (1628 bis 1715) vor. Das ſind charakteriſtiſche Werke der Schütz-Nachfolge, ſie werden ſchon darum Muſikgeſchichtsfreunden willkommen ſein. Solche ganz perſönliche Ausſprache religiöſer Inbrunſt iſt allerdings weder Kirchen-, noch Konzert- noch Hausmuſik im heutigen Sinn. Sie verlangt ein in ganz beſonderem Grade innerlich geſammeltes und geſpanntes Muſizieren und Hören. Die Generalbaßausſetzung des Herausgebers läßt leider, wie ſchon die des vordem genannten Hefts, muſikaliſche Einfühlung vermiſſen. So muß auf das 6. Viertel der erſten beiden Takte und an den entſprechenden Stellen der Durakkord, nicht der Mollakkord gegriffen werden; wo der Mollakkord auf den Durakkord folgen ſollte (vorletztes Viertel des 2. Taktes) hat es der Komponiſt angegeben. Der thematiſche Rhythmus des Baſſes im 9. Takt hätte nicht durch das auch harmoniſch falſche *d h* verkleiſtert werden dürfen uſw. uſw.

Mehr dem heute beliebten Gemeinſchaftsmuſizieren gemäß als jene Sologeſänge ſind die Geiſtlichen Morgen- und Geiſtlichen Abendlieder in Sätzen zu vier Stimmen von Meiſtern des 17. Jahrhunderts, die Reinholde Heyden geſammelt und als Nr. 46 und 45 des Archivs in einer vortrefflichen Ausgabe vorgelegt hat — zwei Hefte, die bei Singenden und Spielenden weiteſte Verbreitung verdienen.

### Klaviermuſik.

Mit Karl Ditters von Dittersdorfs Konzert für Cembalo mit 2 Violinen und Violoncello, das Walter Upmayer herausgegeben hat als Nr. 41 des Archivs, iſt den Freunden des Cembalos (aber auch des Hammerklaviers) ein muſizierfreudiges reizvolles Spielſtück geſchenkt, das bei mäßigen Anſprüchen an Finger und Herz des Spielers doch vorzüglich klingt. Auch die begleitenden Inſtrumente verlangen nicht mehr, als gute Hausmuſikſpieler leiſten können. Kulturgeſchichtlich betrachtet iſt das Konzert eine liebenswürdige Spiegelung der Haydn-Mozart-Zeit in einem bürgerlicheren Geiſte als dem der beiden Großmeiſter.

Wer einmal kennen lernen will, wie die älteren Wiener zur Zeit des jungen Haydn Klavier ſpielten, der nehme das Heft 36 des Archivs zur Hand. Da findet man Vier Divertimenti da Cimbalo von Georg Chriſtoph Wagenſeil, herausgegeben von Friedrich Blume. Dieſe Divertimenti, reine Cembalomuſik, wiegen leichter als ihre norddeutſchen Gegenſtücke, die Preußiſchen und Württembergiſchen Sonaten C. Ph. Em. Bachs, aber einige von ihnen bemühen ſich doch auch um neuartigen Ausdruck. Das noch unausgeglichene Nebeneinander von altem Spieltrieb und neuem Ausdrucksſtreben kennzeichnet dieſe Muſik.

In die norddeutſche Gefolgſchaft C. Ph. Em. Bachs führen uns die beiden Variationenwerke von Karl Chriſtian Faſch, die Ludwig Landshoff als Nr. 38 des Archivs veröffentlicht. Klanglich gehören ſie in jene Übergangszeit vom Cembalo zum Hammerklavier, die den Ton der angeriſſenen Saite ſchon als zu durchgreifend empfand, ohne daß ſie ſchon der feineren Schattierungsmöglichkeiten des Hammerklaviers bedurfte. Daher pflegte ſie den zarteren Hammerklang noch flächenhaft durch Regiſter zu variieren — ein Klangideal, dem die Tangentenflügel jener Zeit auf die einfachſte Weiſe genügen. Was das Muſikaliſche angeht, ſo wird beſonders beim Vergleich der A-dur-Variationen mit den älteren Phil. Em. Bachs über das im Grunde gleiche Thema (aus dem „Muſikaliſchen Vielerley") klar, wie Faſch von Bach ausgeht, aber deſſen feinſinniges Filigran ernüchtert und vergröbert, zugleich ins Virtuoſe wendet, gleichſam das Bachſche empfindſame Rokoko des bürgerlich-virtuoſen Louis XVI. - Stil überſetzt. Das Ergebnis iſt dennoch klanglich und ſpieltechniſch ſo reizvoll, daß auch die Klavierſpieler von heute Vergnügen daran haben können und auch der Klavierunterricht Nutzen daraus ziehen kann. Dr. Rudolf Steglich.

MAX REGERS Improviſation über den Walzer „An der ſchönen blauen Donau" von Johann Strauß. Edition Peters.

Der ſchwerblütige Nordbayer und gewaltige Kontrapunktiker und Orgelmeiſter Reger auf Wiener Salonparkett! Deckt man den Autornamen Reger zu und ſchaut ſich die beiden erſten Seiten an mit dem lockeren, luftigen, quaſi improviſando-Gewebe der überaus fein vom ppp una corda aus das unſterbliche Walzerthema „vorahnenden" Einleitung, ſo möchte man neben Liſzt auf Grünfeld oder Schulz-Evler, auf Godovsky oder Friedman raten. Bis dann mit dem Tempo di Valse auf

Seite 2 mit einem Male Reger aus der offenen Tür aufs Parkett hinaustanzt: kreuzfidel, ja, stellenweise übermütig, aber doch immer Reger — ein wenig robuster, „dicker", schwerer, wuchtiger im Satz und in den technischen Formeln, als man etwa in Wien solche höchst elegante und „g'spritzte" Dinge macht. Schaut man aber dann auf den Schluß: „Komponiert 1898" und den Kopf: „Nachlaß" (veröff. 1930), so fragt man sich einigermaßen wehmütig-verwundert, weshalb der Meister ein derart blendendes, frohgelauntes Konzert- und Virtuosenstück — früher nannte man so etwas „Grande Fantaisie" oder „Paraphrase de Concert" — zurückhielt; oder — zurückhalten mußte, weil die Welt nun einmal nur seriöseste, schwerste Werke von ihm erwartete. Dr. Walter Niemann.

AUGUST HALM: Leichte Klaviermusik III: Zwei Sonatinen. Bärenreiter-Verlag, Kassel.

Das dritte Heft der im Unterricht neben Halm's „Klavierübung" zu verwendenden „Leichten Klaviermusik" bringt zwei „Sonatinen". Die erste, aus sieben kurzen, meist menuett-, bourrée- oder gavottenartigen Sätzen bestehende, ist eigentlich mehr ein Divertimento oder eine Suite, als eine Sonatine, und die zweite dreisätzige läßt den eigentlichen klassischen Sonatinencharakter noch mehr vermissen. Immerhin ist die zweite Sonatine — von dem recht hilflosen kleinen andante pastorale abgesehen — die beste und flüssigste der beiden. — Der Schwabe Halm war, auch schriftstellerisch, ein überaus bescheidener und sympathischer, ehrlicher und treuer Sachwalter der Alt- und Vorklassik; ein Komponist — das muß bei dieser Gelegenheit einmal gesagt werden — war er nicht. Zwar: seine Erziehung der Jugend zu strengen Formen, zur geistigen Auffassung auch der Klaviermusik, zu mannigfachen Bewegungstypen, zu Natürlichkeit und Einfachheit der Empfindung auf klassischer Grundlage ist ausgezeichnet. Seine eigne musikalische Themenbildung aber ist überraschend schwach, saft-, kraft-, phantasie- und gestaltlos — sie scheint einzig aus dem rhythmischen Bewegungsablauf heraus erfunden —, sein Satz durchsichtig klar und dünn, aber klang- und farblos, sein Modulationsschema deprimierend mager, sein kompositionstechnisch-handwerkliches Können sehr bescheiden, wenn nicht, z. B. in den zahlreichen Ganzschlüssen, Stockungen und „Schusterflecklein" im Rahmen eines kleinen Satzes, geradezu unzulänglich. Es fehlte Halm die innere Musikalität, die Kraft innerer Entwicklung und äußerer Gestaltung aus der Phantasievorstellung heraus, es fehlte ihm Blut, Wärme, Empfindung, Leidenschaft, Herzlichkeit — kurz, alles, was erst den eigentlich schöpferischen Musiker ausmacht. So sind auch seine Klavierwerke, die wohl in erster Linie als Studienmaterial für seinen eignen Unterricht in den von ihm musikalisch betreuten Landschulheimen (Wickersdorf, Haubinda) gedacht waren, mit ihm dahingegangen, und die heutige musikalische Jugenderziehung hält sich mit Recht nicht an solche blasse, blutleere idyllische Kopien, sondern an die Originale der großen vorklassischen und klassischen Meister selbst. Dr. Walter Niemann.

NEUAUSGABEN ALTER KLAVIERMUSIK: Klaviertänze des 16. Jahrhunderts (Hermann Halbig), Altitalienische Klaviermusik: Acht Sonaten des Domenico Scarlatti (Lydia Hoffmann-Behrendt). — J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachf., Stuttgart/Berlin. — Altitalienische Klaviermusik (Arthur Piechler). — Friedrich Hofmeister, Leipzig.

Von diesen drei Neuausgaben muß ich die der Klaviertänze des 16. Jahrhunderts — 39 deutsche und ausländische Tänze aus Handschriften und Tabulaturdrucken zwischen 1518 und 1598 — sehr loben. Eine klar, knapp, klug und musikgeschichtlich solid fundierte Einleitung des Herausgebers (Professors an der Berliner Staatl. Akademie für Kirchen- und Schulmusik) führt vortrefflich in Geist, Form, Stil und Spiel dieser alten, zumeist bekannten deutschen Tabulaturbücher (Kotter, Ammerbach, Schmid d. Ält., Löffelholtz, Nörmiger, Paix, Herzog Christian zu Sachsen u. a.), aber auch altfranzösischen (Attaignant), altspanischen (Cabezon) und altenglischen (Fitzwilliam Virginal Book) in Auswahl entnommenen Tänze ein. Überall wird mit Recht auf philologisch genaue und sorgfältige Quellenangabe in Titeln, Fußnoten usw. gesehen.

Die Übertragungen sind absichtlich lediglich als „Urtext", also ohne alle Angaben für Zeitmaß, Dynamik, Phrasierung usw. abgedruckt. Sehr schade. Denn nicht alle Spieler, namentlich die Liebhaber, werden in dieser „Urform" mit den Tänzen etwas Rechtes anzufangen wissen. Hier wäre, etwa nach dem Vorbild von Ernst Pauer's „Old English Composers for the Virginals and Harpsichard" (Augener), eine dem Geist alter Musik und dem Charakter der alten Tasteninstrumente angemessene, ganz vorsichtige Bezeichnung, die namentlich die vielen, noch immer trotz aller wachsend stilvollen Pflege alter Musik erstaunlich vielen Herausgebern alter Kaviermusik von heute ganz fremden „Echowirkungen" (Wechsel zwischen *f* und *p*) — man zeichnete sie als selbstverständlich meist gar nicht ein — in diesen Tänzen deutlich herausgehoben hätte, entschieden von Vorteil gewesen.

Was können wir uns von dieser Musik noch innerlich zu eigen machen? Ich glaube, fast alles aus Attaignant und dem Fitzwilliam Virginal Book, und einiges Weniges von den deutschen

„Koloriſten". Die pikante Rhythmik der „Branle gay" z. B. aus Attaignant (S. 7), die naive Fröhlichkeit, das Alt-Londoner Lokalkolorit in Farnaly's „Tower Hill" (S. 26), die lieblichen deutſchen Tanzidyllen und Aufzüge, etwa im Tabulaturbuch des Herzogs Chriſtian von Sachſen, werden noch heute, namentlich auf alten Inſtrumenten, entzücken. Der weitaus größere Reſt der Stücke unſrer deutſchen „Koloriſten" aber hat nur noch ein rein muſikgeſchichtliches Stilintereſſe „wie man das damals machte". Als Ganzes: ein ſehr wertvoller, leicht ſpielbarer Zuwachs für die Haus-, Jugend- und Tanzmuſik unſrer Zeit, ſowie ſie, fern von allem Jazz, bewußt das Neue im Alten ſucht, verwertet und ſich daran erfreut!

In der Scarlatti-Neuausgabe der bekannten Berliner Pianiſtin Lydia Hoffmann-Behrendt muß ich die kluge, endlich einmal auch unbekanntere Sonaten des in ſeinem „Kalten Feuer", ſeiner ſpieleriſchen Brillanz und Eleganz ſo ganz einzigen altitalieniſchen Meiſters bringende Auswahl ſehr loben, ein ſo großes Fragezeichen ich hinter die einmal wieder krampfhaft betonte Verkoppelung Scarlattis mit den, von ſeinem Geiſte, Geſchmack, Können und Formſinn himmelweit entfernten „Jüngſten" (der „Neuen Muſik") und ihrem angeblichen Scarlatti-Stil in der „Vorbemerkung" auch ſetzen möchte.

Die Neuausgabe (für den modernen Flügel) iſt pianiſtiſch (Phraſierung, Pedaliſierung, Befingerung), wie es ſich von einer ſo ausgezeichneten Künſtlerin erwarten läßt, vortrefflich, verrät aber leider nur wenig poſitive muſik- und ſtilgeſchichtliche Kenntniſſe in Vortrag, Stil und Eigenart alter Klaviermuſik. Wieder muß ich vor allem, wie ſchon oben, die Vernachläſſigung aller „Echowirkungen" der alten „Affektenlehre" rügen, ſoweit ſie Scarlatti nicht ſelbſt eingezeichnet hat. Die Sonaten bekommen durch ihre Ausführung ein ganz andres, unendlich friſcheres und farbigeres Geſicht. Ein Beiſpiel für viele: III/2 (Presto): Takt 1—2 *f*, 2—4 *p*, 5—6 *f*, 7—8 *p*, ab 11 *cresc.*, 15—16 *f*, 17—19 *p* (Scarlatti), 20—21 *f*, 22—23 *p* (Scarlatti), 28—29 *f*, 30—31 *p*, uſw. — Die Erläuterung der Verzierungen reicht ebenfalls mit dem bloßen Hinweis auf „das Bachſtudium" nicht aus; neben den verſchiedenen Arten des *tr* hätten auch die ∿∿ kurz erläutert werden ſollen. In Summa: pianiſtiſch vortrefflich, ſtiliſtiſch nur mit Vorſicht und Korrektur zu verwenden.

Die Piechler'ſche Neuausgabe altialieniſcher Klaviermuſik könnte in ihrem Untertitel „Bearbeitungen altitalieniſcher Meiſter" eigentlich die Ergänzung vertragen: „altitalieniſcher Meiſter des Frescobaldi-Pasquini-Kreiſes"; denn von ſeinen Meiſtern — Pasquini, Zipoli, Rossi — werden einige Proben vorgelegt, die natürlich meiſt als kurze Vorläufer der ſpäteren Quintfuge in den Formen des Ricercar und der Canzona auftreten. Dazu der alte Bologneſer und Guami-Schüler Adrians Basschieri. Das meiſte für uns nur noch hiſtoriſche Muſik, und davon noch ein gut Teil dieſer ſtrengen, altertümlichen polyphonen Formen ſichtlich für die Orgel beſtimmt. Überragend der zuerſt wieder durch Shedlock erweckte Pasquini mit einer ſprühend lebendigen und durchſichtig wie Glas geſetzten, fugierten „Sonata" (= Spielſtück). Von altitalieniſcher Klaviermuſik gibt dieſes, im weſentlichen im Barockzeitalter des 17. Jhs. verankerte Heft nur einen einſeitigen und ohne die Meiſter des italieniſchen Rococo im 18. Jhdt. — der einzige Domenico Scarlatti, daneben Galuppi, Paradisi, Marcello e tutti quanti — einen unzulänglichen Begriff. Der ſorgfältige, in der akkordiſchen Füllung weiter zweiſtimmiger Lagen (Zipoli, Praeludium) teilweiſe wohl allzu zurückhaltende Herausgeber, hiſtoriſch tüchtig geſchult und den Orgel-Dialog des alten Basschieri durch feine Herausmeißelung ſeiner altertümlichen „choriſchen" Echotechnik zu eigentümlich feierlichwürdevollen Ausdruck ſteigernd, hat zum Schluß eine Reihe eigner Variationen über eine Corrente Rossi's für Meiſter Edwin Fiſcher beigeſteuert. Eine vortreffliche, weniger poetiſch inſpirierte, als intellektuell gerichtete Arbeit, die in Var. 6 (Tripelkanon) einen gewiegten Kontrapunktiker verrät, ſich in den Variationen mit feinem Stilgefühl meiſt ſtreng und knapp ans Original hält, doch ſchließlich im Schumanniſierenden Finale (Var. 7) ein wenig in's Breite und Etüdenhafte zerflattert.

Dr. Walter Niemann.

WILH. ERFURT: Drei Lieder op. 20, Heidelieder op. 21, vier Lieder op. 22. Verlag Julius Hainauer, Breslau. Je 1.20 M. und 1.50 M., op. 21 zu 2.— M.

Die ſtark profilierte Situationsmalerei der auf Prachtentfaltung gerichteten vorliegenden Solo-Lieder ſichert eine ſtarke Wirkung mit der trunkenen Farben- und Harmonieſeligkeit im einzelnen und dem elaſtiſchen Schwung im ſchön proportionierten Aufbau des Ganzen. Die rauſchende und berauſchende Begleitung in „Mittſommerzeit", „Frühlingsſegen" (op. 20) und „Ich bin durchs Leben auf dich zugegangen" (op. 22), ſtark mit dem Öle aus der neudeutſchen Rüſtkammer getränkt, nähert ſich einem duettierenden Klavierpart, wie er im „Abendfrieden" (op. 21), einem „Nocturno mit Geſang" vorliegt; ſie trägt zur Wirkung dieſer „dankbaren" Lieder viel bei. Wertvoller iſt das einfach geſetzte „Du biſt mein" (op. 22), welches mehr als „Und alles ſchweigt vor Glück und Schimmer" desſelben Opus auf einen reichen Fundus muſikaliſcher Empfindung ſchließen läßt.

Dr. Egert.

# Kreuz und Quer.

## Nochmals Musikschutzverband und Konzertvereine.

Von Prof. D. Dr. Hans Joachim Moser, Berlin.

Im Augustheft der „Zeitschr. f. Musik" hatte ich darauf hingewiesen, daß der Musikschutzverband durch eine bedenkliche Preispolitik den kleinen Konzertvereinen das Leben schwer mache, und als Beispiel den Madrigalchor Bünde aufgeführt, der für die Aufführung nebst Generalprobe des Requiems von Haydn acht Tage vor dem Konzert dreihundert (!) Mark hätte zahlen sollen, was natürlich nur zur Folge haben konnte, daß das Werk abgesetzt wurde.

Nun schreibt mir die „Genossenschaft Deutscher Tonsetzer", nachträglich habe der Musikschutzverband seine Forderung von 300 auf Vorhalten des Vereins auf 120 M. erniedrigt (was ich aus Bünde nicht mehr erfahren hatte), und der Musikschutzverband habe seinen guten Willen insofern gezeigt, als er vorher dem Verein ein Jahres-Pauschale von 80 M. angeboten hätte, das dieser aber abgelehnt habe. Vom Standpunkt der Tonsetzergenossenschaft bedeutet das gewiß eine Milderung der von mir gerügten Tatbestände. Man muß die Sache aber auch von der anderen Seite aus ansehen, denn aus der Perspektive der kleinen Konzertvereine nimmt sich das Verhalten des Musikschutzverbandes gänzlich anders aus (wohl unnötig zu sagen, daß es in der ganzen Angelegenheit nicht um einmalige 80 oder 120 oder 300 M., sondern um etwas Grundsätzliches, sich heute sehr oft Wiederholendes, geht!). Ein derartiger Verein führt (gewiß „leider", aber er kann die neuen Noten heute einfach nicht bezahlen und das Kleinstadtpublikum lehnt neuere Kompositionen — ebenfalls „leider" — durch Fernbleiben großenteils ab!) — also er führt geschützte Werke nicht auf; trotzdem soll er ein Pauschale von 80 M. zahlen — gewiß keineswegs zu hoch, wenn er das damit erworbene Recht voll ausnutzen könnte, dafür drei Konzerte zu je anderthalb Stunden „geschützte" Musik aufzuführen. Da er aber von diesem Anrecht keinen Gebrauch machen will und kann, gewinnt das „Angebot" des Pauschalvertrags für ihn den Charakter einer „Verbrauchssteuer für etwas, das nicht von ihm verbraucht wird" — also lehnt er das Angebot als grundlose Zumutung ab.

Jetzt wollen sie in Bünde das Requiem von Haydn aufführen, aber irgendwer hat es „bearbeitet" — was daran schon zu bearbeiten ist . . . Händel ist jetzt auch schon großenteils abgabepflichtig geworden! —; das Stück dauert ganze 30 Minuten, also ein Neuntel des Winterrepertoires, und nicht die Komposition ist urheberrechtlich geschützt, sondern bloß die Phrasierungsbögen — also vielleicht ein Siebenundzwanzigstel dessen, was nach eigner Schätzung des Musikschutzverbandes mit 80 M. Pauschale bewertet worden war; für dieses Siebenundzwanzigstel aber verlangt der Musikschutzverband 300 oder schließlich 120 Mark. Das muß doch bei jedem Menschen, der nicht gänzlich „musikschutzparteilich" denkt, den Verdacht erwecken, der Verband wolle den Verein nun strafen, weil er die Zahlung jener „Verbrauchssteuer ohne Verbrauch" verweigert habe. Führt nun jener Versuch der Bestrafung zu der praktischen Folge, die der Musikschutzverband doch als naheliegend in Betracht ziehen mußte, daß durch seine Überforderung die Aufführung des Haydnschen oder Händelschen Werks verhindert wurde, so mag jeder dafür eine eigne Kennzeichnung sich ausdenken. Und was hat der Musikschutzverband mit dieser Preispolitik erreicht? Das Pauschale war ihm entgangen, den Einzelbetrag für die Bearbeitung des klassischen Werks hat er ebenfalls nicht erhalten, das klassische Werk ist durch seine Forderung unaufgeführt geblieben und die Vereinsvorstände glauben verärgert, der Musikschutzverband habe ihre (heute wahrlich opfervolle) Bemühung um die öffentliche Musikpflege zur Vergeltung um entgangenen Gewinn sabotiert — also ein Scherbenhaufen, wo bei vernünftiger Forderung auch für ein Einzelwerk seitens des Schutzverbandes leicht alles bestens hätte ablaufen können.

Meine privaten Vorstellungen gelegentlich eines parallelen Falls in eigner Sache bei einer Rechtsvorgängerin des Schutzverbandes hatten nichts genutzt — war es also nicht gerechtfertigt, nun einmal öffentlich und nachdrücklich auf diese Wunde den Finger zu legen?

## Leitsätze über Orgelbau

zur Hand der Architekten dargeboten vom I. Internationalen Orgelkongreß in Budapest 11.—14. September 1930; verhandelt unter dem Vorsitz von Prof. can. Matthias, Straßburg.

1. Bei Errichtung von neuen Bauwerken, in denen eine oder mehrere Orgeln aufgestellt werden sollen, ist es notwendig, daß der planende Architekt schon während der Planung einen Orgelsachberater hinzuzieht, damit keine verfehlten Maßnahmen getroffen werden, die den späteren Einbau der Orgel oder der Orgeln behindern könnten.

2. Als Orgelsachberater vermag jede Person zu wirken, die den Nachweis erbringt, daß sie die orgeltechnischen Dinge zeichnerisch zu konstruieren vermag und die Mensurierung der Pfeifenreihen so weit beherrscht, daß sie die Emissionswerte, die im Durchmesser und im Aufschnitt der Pfeifen bestimmt werden, mit hinreichender Vollkommenheit ermitteln kann. Es ist selbstverständlich, daß jeder Orgelsachberater mit der zukünftigen künstlerischen Verwendung der Orgel in Gottesdienst und Konzert hinlänglich vertraut sein muß.

3. Damit keine Monopolgefahr bestehe, wird es nötig sein, daß für jeden Bezirk mehrere gleichberechtigte Orgelsachberater bezeichnet werden.

4. Die Zusammenarbeit mehrerer Sachberater ist für größere Objekte unabweisbar.

5. Für die Bildung von zuständigen Prüfungskommissionen zur Bezeichnung von Sachberatern müssen die geistlichen und weltlichen Landesbehörden interessiert werden.

6. Die Sachberater sollen von ihren entsprechenden Behörden für ihre Arbeit angemessen besoldet werden, entweder fest, oder von Fall zu Fall. Ihre Tätigkeit darf auf keinen Fall vom Orgelbauer entlohnt werden. Für freie Arbeiten möge ein Tarif aufgestellt werden, in Anlehnung an das für die Architekten bereits zurecht bestehende.

7. Auch für die Verantwortlichkeitsfrage sollen die für die Architekten bestehenden Bestimmungen, beziehungsweise die Verantwortlichkeitsmaßnahmen bei Werkverträgen zurecht bestehen.

8. Der Orgelsachberater bestimmt die Größe der Orgel oder der Orgeln, und den für sie notwendigen Raum. Pro klingende Stimme soll in der Regel durchschnittlich 5 Kubikmeter Raum vorgesehen werden.

9. Auch bei kleinen Räumen muß der Architekt damit rechnen, daß eine größere Orgel bis zu etwa 30 Stimmen eingebaut werden könne.

10. Der Aufbau der Orgel wird zwischen Architekt und Sachberater besprochen, wobei klangliche Erwägungen ausschlaggebend sind.

11. Bei Gestaltung des Orgelgesichts hat der Sachberater mitzuwirken.

12. Der Unterbau der Orgel muß auf alle Fälle mit 750 kg Belastung pro qm berechnet werden. Handelt es sich um sehr große Orgelbauten, so müssen die einzelnen Positionen gesondert berechnet werden.

13. Bei der Bestimmung des Orgelplatzes muß gleichfalls der Orgelsachberater zurate gezogen werden.

14. Bei Prospekten, die durch Pfeifen gebildet werden, ist es erforderlich, daß die Pfeifen klingen und ihre natürliche Länge haben.

15. In Räumen, die Zentralheizung erhalten, muß verlangt werden, daß der Orgelraum so mitbeheizt wird, daß sich keine Kondensationsniederschläge bilden können.

16. Im Orgelraum sollen sich keine Fenster befinden. Es muß vermieden werden, daß durch atmosphärische Einflüsse Störungen entstehen.

17. Bei Orgelausschreibungen sind genau ausgearbeitete Ausschreibungsbedingungen vom Orgelsachberater aufzustellen, bevor die Orgelbauer zur Konkurrenz aufgefordert werden. Diese Ausschreibungsbedingungen müssen außer der Disposition wenigstens genaue Angaben über alle zu

verwendenden Materialien, ſowohl der Holzkonſtruktionen als auch der Metallpfeifen (Legierungen) enthalten. Außerdem eine hinlänglich genaue Bezeichnung der Weitenmenſur ſowie der Wandſtärke für die Pfeifen und eine Beſchreibung des Orgelſyſtems.

18. Eine eventuelle im Vertrag vorgeſehene Lieferfriſt ſoll erſt beginnen, wenn alle Pläne für die einzelnen Teile fertig vorliegen, endgültig angenommen und vom Sachberater oder von den Sachberatern unterzeichnet ſind.

19. Falls ein Sachberater am Bau einer Orgel mitwirkt, iſt darauf an einer ſichtbaren Stelle der Orgel zu verweiſen.

## Die Umgeſtaltung der Orgel in der Jakobikirche zu Berlin.

Von Dr. C. Elis, Göttingen.

Im Jahre 1845 hatte der berühmte Orgelbauer Fr. Schulze aus Paulinzella in der Berliner Jakobikirche eine neue Orgel gebaut. Dem Geſchmack jener Zeit entſprechend, hatte dieſe folgende Stimmenauswahl bekommen:

| Hauptwerk | Oberwerk | Pedal |
|---|---|---|
| Bordun 32′ | Gedackt 16′ | Violon 16′ |
| Prinzipal 16′ | Prinzipal 8′ | Subbaß 16′ |
| Bordun 16′ | Salizional 8′ | Quinte $10^{2}/_{3}$′ |
| Prinzipal 8′ | Rohrflöte 8′ | Prinzipal 8′ |
| Hohlflöte 8′ | **Aeoline 8′ | Violon 8′ |
| Gedackt 8′ | Oktave 4′ | Gedackt 8′ |
| Quinte $5^{1}/_{3}$′ | Traversflöte 4′ | Poſaune 16′ |
| Oktave 4′ | Oktave 2′ | **Fagott 8′ |
| Hohlflöte 4′ | Mixtur 3fach | |
| Quinte $2^{2}/_{3}$′ + Oktave 2′ in einem Zug | | |
| Mixtur 5fach | | |
| Kornett 4fach | | |
| Cymbel 3fach | | |
| **Dulzian 8′ | | |
| Trompete 8′ | | |

Manualkoppel — Pedalkoppel

Winddruck im Hauptw. und Ped. 87 mm, im Obw. 75 m

Die mit ** gezeichneten Stimmen ſind ſpätere Veränderungen.

Im Laufe der Zeit war die Orgel ſo ſchlecht geworden, daß ſich eine Erneuerung nicht länger hinausſchieben ließ. Das Einfachſte wäre ein Neubau geweſen; das Geld dafür ging aber verloren, und ſo mußte man ſich auf einen gründlichen Umbau beſchränken. Der Organiſt der Kirche, Herr Auler, und Herr Orgelbaumeiſter Kemper aus Lübeck haben in gemeinſamer Arbeit einen Erneuerungsplan ausgearbeitet, bei dem weitgehendſt darauf Rückſicht genommen wurde, wie durch Wiederverwendung alten Materials Erſparniſſe zu machen ſeien, bei dem aber andrerſeits niemals das Ziel aus dem Auge gelaſſen wurde: die Schaffung einer im beſten Sinne modernen Orgel.

Die alten Schleifladen wurden nach ſelbſtverſtändlicher Reparatur beibehalten, ſehr zum Vorteil des Werkes, denn die Anſprache der Pfeifen auf Tonkanzellenladen iſt nun einmal die künſtleriſch am meiſten befriedigende. Ebenſo blieb die mechaniſche Traktur, weil ſie alle pneumatiſchen und elektriſchen Syſteme durch die Sicherheit der Funktion und die Annehmlichkeit der Spielweiſe übertrifft, aus dieſem Grunde auch von bedeutenden Orgelkünſtlern der Gegenwart mehr und mehr bei Neubauten wieder verlangt wird. Durch die alten Windladen war die Stimmenzahl für die einzelnen Klaviere von vorn herein gegeben, dagegen mußte die Art der Beſetzung ganz anders werden. Die Orgel der Verfallszeit im Orgelbau (und zu dieſer muß die Zeit um 1850, trotz der theoretiſchen Arbeiten Töpfers gerechnet werden) war Ma-

nual-Orgel, das heißt, das zweite Klavier galt lediglich als verkleinerte Wiederholung des erſten; nebenbei bemerkt war für jene Zeit das Pedal ſchlechthin das Baßklavier. In der Blütezeit des Orgelbaus aber herrſchte das Werkprinzip im Aufbau der Orgel, das heißt, jedes Klavier hat ſeine Individualität, iſt ein Werk für ſich, gleichberechtigt mit den anderen Werken und von ihnen nur durch ſeine andere Farbe, ſeinen anderen Charakter unterſchieden, das Pedal hat gleiches Recht mit den Manualen, es hat ebenſo wie dieſe ſeine Stimmen, die ihm die Melodieführung auch in hohen Lagen ermöglichen. So mußte das erneuerte Orgelwerk ſich einerſeits aller der Stimmen entäußern, die unſere wieder geläuterten Anſchauungen dort nicht mehr dulden können, wie z. B. die dicken, dumpfen Holzprinzipale, die Nachahmungen von Orcheſterſtimmen, die unrichtig zuſammengeſetzten Miſchſtimmen. Andrerſeits mußte die Orgel nun ſolche Stimmen aufnehmen, die ihr die ſchöne ſingende Klarheit verleihen, die den alten Werken eigen iſt; dahin gehört in erſter Reihe ein ſchön gegliederter Chor von Aliquotſtimmen, durch die ja die überraſchendſten, immer wieder neuen Färbungen des Orgeltones möglich ſind; weiterhin die in der Verfallszeit immer mehr vernachläſſigten Zungenſtimmen, die ja gerade für den Cantus firmus unſchätzbar ſind. Noch in anderer Weiſe war eine Neuordnung der Stimmen nötig: nach der Tonlage. Die Orgel von geſtern hatte den Achtfuß zum Normalton erhoben, dem im Pedal der 16-Fuß zur Seite ſtand; davon weiß die klaſſiſche Zeit nichts, ihr ſind die Fußtöne gleichwertig. So war hier gründlich umzuſtellen, und an die Stelle der langweiligen Achtfußerei hatte eine fröhliche Buntheit verſchiedenartigſter Tonlagen zu treten. Und noch eins: Die Zeit Schulzes rühmte an ſeinen Orgeln vor allem die Wucht und Kraft, namentlich die „wundervolle Fülle der Bäße". Dem entſprach der Winddruck, den Schulze ſeinen Orgeln zu geben pflegte. Solche Barbareien können wir natürlich heute nicht mehr mitmachen, und ſo war die Herunterſetzung des Winddrucks eine der allererſten Bedingungen für die Neugeſtaltung der Orgel. Das machte allerdings eine Neuintonation aller wieder verwendeten Pfeifen nötig. — Neu eingeſtellt ſind verhältnismäßig wenige Stimmen, das meiſte iſt durch Umarbeitung vorhandenen Pfeifenwerks gewonnen. Es würde zu weit führen, wenn alle Veränderungen im Stimmenbeſtande einzeln aufgezählt werden ſollten. Ein Blick auf die neue Dispoſition ſagt dem Kundigen genug. Beſonderer Fleiß iſt auf die Intonation verwandt, er wird aber auch belohnt durch eine außergewöhnliche Miſchungsfähigkeit der neuen Stimmen; es laſſen ſich die unglaublichſten Sachen damit zuſammenſtellen. Hier zeigt ſich die Künſtlerſchaft Kempers in ihrer ganzen Größe. — Wie geſagt, der Winddruck iſt vermindert, und alle die „Kraftſtimmen" weiland Schulzes ſind entfernt: und trotzdem erfüllt die Orgel mit ihrem ſtets durchſichtigen Tone den Kirchenraum durchaus. Das iſt wieder ein Beweis dafür, daß es nicht auf die Größe des Winddrucks und auf die Menge der Grundſtimmen ankommt, wenn eine Orgel klingen ſoll, ſondern einzig auf richtigen Aufbau der Klangmixtur und auf Verſchmelzungsfähigkeit der einzelnen Stimmen. So iſt aus der alten, nicht übermäßig ſchönen Orgel Schulzes eine der hervorragendſten Orgeln Berlins geworden. Die neue Dispoſition iſt folgende:

| Hauptwerk (62 mm Wind) | Oberwerk (53 mm Wind) | Pedal (75 mm Wind) |
|---|---|---|
| Gedackt 16′ | Gedackt 8′ | Subbaß 16′ |
| Prinzipal 8′ | Prinzipal 4′ | Oktavbaß 8′ |
| Quintade 8′ | Quintade 4′ | Gedackt 8′ |
| Rohrflöte 8′ | Quinte $2\frac{2}{3}$′ | Oktave 4′ |
| Quinte $5\frac{1}{3}$′ | Oktave 2′ | Nachthorn 2′ |
| Oktave 4′ | Klein Sedetz 1′ | Rauſchpfeife 5fach |
| Holzflöte 4′ | Tertian 2fach | Poſaune 16′ |
| Naſat $2\frac{2}{3}$′ | Mixtur 3fach | Klarine 4′ |
| Oktave 2′ | Regal 8′ | Kornett 2′ |
| Rauſchpfeife 2fach | | |
| Mixtur 5- bis 7fach | Tremulant | Manualkoppel |
| Dulzian 16′ | | |
| Trompete 8′ | Schweller | Pedalkoppel |

## Eine Beobachtung.

Von J. Winnecke, Waldshut (Baden).

In der Kleinstadt, wo die Natur tiefer hineingreift in die menschlichen Siedelungen, als im großen Häusermeer, bewahren wir uns ein feineres Ohr für alle ihre Stimmen. So sind wir eingestellt auf den Gesang der Vögel, die in mehr als dreißig Arten den Garten mit ihrem Gezwitscher beleben und kennen sie an ihren immer wiederkehrenden Strophen. Von den obersten Zweigen der Tannen ertönen die Lieder der Amsel. Eine ihrer mannigfachen Strophen lautet:



Das ist doch deutlich das Thema des Scherzino aus Schumanns Faschingsschwank. Den ganzen Sommer über begleitet uns dieses Motiv. Wer sähe da nicht im Geiste Schumann durch den Park schreiten, versunken in schöpferische Gedanken. Da bleibt er aufhorchend stehen. Über ihm ertönt das Amsellied und immer wieder kehrt die fein rhythmische Strophe. Schumann nimmt sein Notizbuch und schreibt nieder, was der kleine Sänger ihm unbewußt diktiert. Ist es die Lust zum Fabulieren, die den Beobachter dieses Bild schauen läßt? Wer weiß, ob nicht in Schumanns Tagebuch ein Dank steht an die Amsel, die auf dem Wipfel der Tanne ihr Abendlied sang.

## Abonnentenrundfrage im Königsberger Opernhaus.

Die Intendanz des Königsberger Opernhauses veranstaltete zum Schluß der abgelaufenen Spielzeit unter ihren Abonnenten mittels eines Fragebogens eine Rundfrage, um festzustellen, welche Aufführungen und organisatorischen Neueinrichtungen den Beifall des Publikums gefunden haben, und um sich über die Spielplanwünsche des Stammpublikums für die nächste Spielzeit zu informieren. An der Rundfrage beteiligten sich etwa 250 Abonnenten, die sich aus allen Besucherschichten zusammensetzten und alle Platzgattungen vertraten, so daß aus diesem Ausschnitt der Abonnenten mit ziemlicher Sicherheit ein Rückschluß auf die Einstellung der Gesamtheit zu ziehen ist. Die beiden letzten Premièren („Tristan" und „Aida") fanden bei der Rundfrage noch keine Berücksichtigung.

Aus den Antworten geht hervor, daß fast alle Neuinszenierungen und Neueinstudierungen älterer Opern den Beifall der Abonnenten gefunden haben. Einige Werke haben ganz besonders gefallen, insbesondere „Die Zauberflöte", „Hoffmanns Erzählungen", „Fidelio", „Der fliegende Holländer", „Rigoletto" und „Parsifal", worauf sich die überwiegende Mehrzahl der Stimmen der Abonnenten vereinigt. In zahlreichen Antworten wird immer wieder die vorbildliche Art der Inszenierungen anerkannt. Etwa 10 Abonnenten beschweren sich dagegen über die allzu modernen Bühnenbilder. Einige andere wiederum fordern rigorose Abschaffung der Kulissenbühne. Die Stimmung des Abonnementspublikums gegenüber den Ur- und Erstaufführungen moderner Werke ist fast durchweg ablehnend. Fast ausnahmslos richtet sich die Kritik gegen die „Geschichte vom Soldaten" von Strawinsky. In nahezu der Hälfte der Antworten wird Wilhelm Kempfs „König Midas" und Busonis „Turandot" abgelehnt. Siegfried Wagners „Herzog Wildfang" kommt etwas besser weg. Humperdincks „Königskinder" haben der Mehrzahl gefallen. 214 von 250 Stimmen ziehen grundsätzlich ältere Opern den modernen vor, für die Aufführung zeitgenössischer Werke stimmten nur 96 meist noch mit Einschränkungen. Zahlreiche Antworten lehnen zum Teil in schärfster Formulierung alle modernen Opernwerke ab. Ebenso lehnen die meisten Abonnenten die moderne Operette ab, während der Wunsch nach klassischer Operette, insbesondere Johann Strauß und Offenbach sehr stark ist. Von den besonderen persönlichen Wünschen einzelner oder kleinerer Gruppen seien nur folgende hervorgehoben: Nicht zu lange Aufführungsdauer; nicht zu viel tragische, sondern mehr komische Opern; kein Vordenvorhangtreten der Darsteller nach Sterbeszenen; bessere Organisation der Theaterwagen durch die K. W. S., insbesondere Einlegung eines Theaterwagens der Linie 15

nach Ponarth, der von zahlreichen Abonnenten gefordert wird. Ein Vorschlag geht dahin, Ur- und Erstaufführungen außer Abonnement zu geben, um dadurch festzustellen, wieweit wirkliches Interesse für moderne Werke vorhanden ist.

Für den Spielplan der Spielzeit 1931/32 werden folgende Wünsche geäußert: An der Spitze steht Verdis „Traviata" mit 83 Stimmen, es folgt Wagners vollständiger Ring-Zyklus mit 79 Stimmen, über 50 Stimmen erhielten ferner der „Freischütz", „Meistersinger", „Carmen" und die „Afrikanerin". Es folgen dann nahezu sämtliche bekannte Opernwerke, für die aber die Stimmen stark zersplittert sind.

Interessant ist eine Übersicht über die Stimmenzahl, die die einzelnen Komponisten erhielten. Richard Wagners Werke stehen mit insgesamt 387 Stimmen weitaus an der Spitze. Es folgt Verdi in weitem Abstand als zweiter mit 240 Stimmen, Weber mit 132, Lortzing mit 113, Puccini mit 109, Meyerbeer mit 108, Mozart mit nur 95 (!), Richard Strauß mit 94 Stimmen. Die Stimmen für die übrigen Komponisten zersplittern sich wieder. Bezeichnend ist, daß außer denen von Richard Strauß nicht ein Werk eines lebenden Komponisten mehr als 20 Stimmen erhalten hat. An erster Stelle steht mit 20 Stimmen „Palestrina" von Hans Pfitzner. Für frühklassische Opernkomponisten scheint so gut wie kein Interesse zu bestehen. Für Gluck sprachen sich 17 („Orpheus" und „Iphigenie"), für Händel nur 2 Stimmen aus.

## „Im Spiegel des Jazz".

Von Dr. Walter Hapke.

Da wurde neulich unter diesem Titel von der Norag ein Schallplattenkonzert gesendet, gegen dessen Verantwortungslosigkeit nachdrücklicher Protest zu erheben ist. Wenn diese Veranstaltung mit einem Stellung nehmenden und solche freche und zynische Angriffe auf jegliche musikalische Kultur abwehrenden Kommentar seitens der Sendeleitung ausgerüstet worden wäre, hätte man vielleicht sie sogar gutheißen können. So aber bleibt sie als Leichtfertigkeit bestehen, die den sonstigen kulturellen Absichten des Rundfunks geradezu ins Gesicht schlägt. In diesem Programm waren folgende „Werke" zu hören: Eine Orchesterverjazzung mit Couplet „Laß dir nichts von Hoffmann erzählen" nach Offenbachs genialer Oper angefertigt. Dann einen Klavierjazz, den die Ansagerin „Wagneria" (es sollte wohl „Wagneriana" heißen) betitelte: Themen aus „Parsifal" (!), „Tannhäuser" und „Siegfried" dienten dem „Bearbeiter" für seine edlen Zwecke. In der folgenden „Chopinata" mußte der verehrungswürdige polnische Meister zu ähnlichen Zerstörungen herhalten. Im weiteren Gefolge wurden das bekannte, ja keineswegs wertvolle, aber immerhin doch von einem Musiker wie Grieg herrührende Klavierstück „An den Frühling", in der „Rhapsodie russe" das Wolgalied, im „Russian Cocktail" (!) Tschaikowsky-Themen, in „Strauss to date" Melodien des Wiener Walzerkönigs auf eine so flegelhafte, jedes musikalische Gewissen beleidigende Weise massakriert, daß man sich schämen muß, Musiker zu sein, da auch diese Tempelschänder Anspruch darauf erheben, als Kunstgenossen musikalischen Verbänden anzugehören. Das einzig tröstende Gefühl bleibt, daß unter den Namen dieser Jazzhelden kein einziger deutscher vertreten war, da auch Herr „Nußbaum" wohl kaum als engerer Landsmann sich wird legitimieren können. Man kann der Meinung sein, daß die Musik, die umfassendste aller Künste, vor Übermut und Witz nicht Halt zu machen braucht. Aber wie derjenige, der „witzigerweise" Verse eines Goethe und Hölderlin widersinnig skandiert, nur den Beweis für seine Frivolität und Verständnislosigkeit erbringt, so können auch solche Jazzarrangeure mit ihren Kulturverbrechen nur zeigen, daß sie sowohl schlechte und ahnungslose Musiker sind, als auch verdienen, kraft einer „Notverordnung" des Kultusministeriums auf das schleunigste ihrer sehr beträchtlichen Einkünfte entwöhnt zu werden. An Gesetzen zum Schutze der Republik ist kein Mangel. Aber am höchsten deutschen Kulturgut, der deutschen Musik, die in der ganzen Welt Achtung und Ansehen genießt, dürfen sich hergelaufene Buben ungestraft vergehen, sobald die Autoren nur dreißig Jahre unterm grünen Rasen liegen. Es mag Jazz geben, soviel seine Liebhaber nur wollen. Aber es ist zu fordern, daß Jazzisten nicht in

fremden Gärten plündern und mit fremden Gütern einträgliche Geschäfte machen. Wer jemandem einen Mantel stiehlt, ist und bleibt ein Dieb. Wer einem musikalischen Genie eine Melodie, also ein Eigentum entwendet, das noch innigerer Besitz ist als ein Mantel, darf sich „Künstler" nennen. Das ist im Deutschland von 1931 möglich.

## Rundfunk für Anspruchsvolle.

Unter dieser nicht ganz glücklichen Überschrift findet sich im Augustheft der neuen Funkzeitschrift „Rufer und Hörer" (Berlin, Deutscher Kunstverlag) ein ganz vortrefflicher Aufsatz des bekannten Essaysten Oskar A. H. Schmitz, der eine Lanze dafür bricht, daß der Deutsche Rundfunk in ganz anderem Maße, als es der Fall ist, — genauer müßte es heißen, als seit etwa drei Jahren —, auch an jene kulturelle Oberschicht denke, die „noch Sinn für geistige Werte hat", und zwar in geeigneten Vorträgen über „Fragen der Philosophie, der Religion, der Ethik, der Psychologie, der Lebensgestaltung, des Kulturverständnisses", womit für uns die Liste allerdings noch nicht erschöpft ist, „schlichte Vorträge selbständig denkender Menschen". Der Verfasser berührt damit eine Kernfrage des deutschen Rundfunks, der sich darüber klar werden muß, ob er lediglich zivilisatorisch aufgefaßt werden soll oder auch noch kulturellen Bedürfnissen nachkommen will. Die letzteren hat er seit einigen Jahren in dem Bestreben, der breiten Masse entgegenzukommen, in einer Weise vernachläßigt, daß der kulturelle Zweck der Sender kaum noch eine Rolle spielt. Wir zitieren noch einige Sätze aus dem Aufsatz: „Eine maßgebende Oberschicht, die sich als Gemeinschaft fühlen würde, gibt es gewiß nicht mehr, aber Menschen, die sich bilden könnten, gibt es. Trotz allem Kulturpessimismus, es ist nicht zu leugnen, daß es heute überall, in allen Ständen und Lebensaltern, ja besonders in der Jugend sehr viel Einzelne gibt, die noch echte Kulturbedürfnisse haben und sich eben darum vereinsamt und unverstanden fühlen. Ich schließe dies unter anderem aus den zahllosen Briefen Unbekannter, die ich nach meinen Rundfunkvorträgen erhalte. Diese Menschen auf moderne Art ‚organisatorisch zu erfassen', ist unmöglich. Der Geist ist unorganisierbar; aber etwas anderes, höchst Einfaches ist möglich: alle jene oben genannten Unternehmungen, die gerne noch Kultur vermitteln möchten, müßten das Vorhandensein dieser hochdifferenzierten Menschen als Realität anerkennen." Hoffentlich ist der Aufsatz nicht, wie so vieles heute von innerster Berechtigung und Notwendigkeit, umsonst geschrieben. Dr. Heuß.

## Gewandhaus und Mitteldeutscher Rundfunk.

Die beiden Direktionen geben bekannt:

„Die Verhandlungen zwischen der Gewandhaus-Konzertdirektion und dem Mitteldeutschen Rundfunk haben zu dem Ergebnis geführt, daß der Rundfunk zur Erlangung eines akustisch einwandfreien Senderaumes den Gewandhaussaal an den konzertfreien Tagen für dazu geeignete künstlerische Sendungen ermietet.

Der Mitteldeutsche Rundfunk wird außerdem im Gewandhause vier geschlossene Vereinskonzerte mit dem Leipziger Sinfonieorchester unter Leitung von Carl Schuricht-Wiesbaden veranstalten. Ferner ist die gelegentliche Übertragung einiger Gewandhauskonzerte vorgesehen."

Mit dieser Lösung wird man sich einverstanden erklären können, sofern das Hauptgewicht darauf zu legen ist, daß der Gewandhaussaal lediglich für „künstlerische Sendungen" ermietet wird. Eine Stätte, die bis dahin nur reinsten künstlerischen Zwecken diente, darf durch nichts Halbschüriges oder Minderwertiges entweiht werden, wenn die wirkliche Kunst überhaupt noch einen Zufluchtsort haben und nicht alles nivelliert werden soll. Es wird auch zugleich die Versicherung gegeben, daß „die Durchführung der getroffenen Abmachungen das äußere Bild des Gewandhauses und seines Saales in keiner Weise verändern wird".

Was den nächsten Konzertwinter betrifft, hat sich das Gewandhaus, wie bereits gemeldet, zu nur 16 Konzerten entschließen müssen, deren Programm nun ebenfalls bekannt gegeben ist.

Leider halten ſie ſich in überaus konſervativen Bahnen, der Hausdirigent B. Walter macht, nimmt man von der Erſtaufführung der 4. Sinfonie von Trapp Abſtand, nach keiner Seite hin einen Vorſtoß. Als einzige Uraufführung finden wir, unter H. Abendroth, das von Serkin geſpielte Klavierkonzert von Kletzki. Zur Erinnerung an die vor 150 Jahren erfolgte Gründung der Gewandhauskonzerte findet nur ein einziges Feſtkonzert ſtatt (25. November), das von Wüllner geſprochene Dichter-Worte bringen wird, ferner je eine Sinfonie von Mozart und Beethoven nebſt Sachſens „Wachet auf" aus den „Meiſterſingern". Die Not der Zeit hat die geplante großzügige Feier verhindert. Dr. Heuß.

## Der elektriſche Univerſalflügel des Geheimrat Nernſt.

Die neue Erfindung auf klaviertechniſchem Gebiet, der „Bechſtein-Siemens-Nernſt-Flügel", iſt das Tagesgeſpräch des muſikaliſchen Berlins. Wenige Tage nach der inoffiziellen Vorführung vor geladenen Gäſten im Ausſtellungsgebäude der Firma Bechſtein wurde Geheimrat Nernſt Gelegenheit geboten, ſeine Erfindung im Berliner Rundfunk im Programm der Aktuellen Abteilung der weiteſten Öffentlichkeit vorzuſtellen. Man mag ſich zu dem neuartigen Syſtem des elektriſchen Klaviers ablehnend oder anerkennend verhalten, ſo wird man doch unter allen Umſtänden zugeben müſſen, daß hier ein Meiſterwerk der Technik entſtanden iſt, das alle bisherigen Verſuche auf dieſem Gebiet in einer ſchier unglaublichen Vollendung zuſammenfaßt. Dieſer elektriſche Flügel, der eine Annäherung zwiſchen mechaniſcher und elektriſcher Muſikausübung ſucht, unterſcheidet ſich äußerlich kaum von den bisher bekannten Flügelformen. Aber ſein Inneres enthüllt ein phyſikaliſches Wunderwerk von Drähten, Lampen, Kondenſatoren. Auf einen Reſonanzboden darf der Flügel verzichten. Die Tonabnahme geſchieht mit Hilfe kleiner Telefonmagnete, die unterhalb der ſtrahlenförmig (nicht mehr kreuzförmig) ausgeſpannten Saiten angebracht ſind und den Ton zu einem Lautſprecher leiten. Ein beſonderes Patentverfahren, die „Mikro-Hämmerchen", verhindern die bisherigen klopfenden Nebengeräuſche beim Anſchlagen der Taſte.

Und wie klingt nun der Flügel? In der Mittellage wie ein gutes Bechſtein-Inſtrument, im Baß durch Verminderung der bisher erzeugten, zu zahlreich auftretenden Obertöne erſtaunlich rein und klar, kräftig und voll (vielleicht ein wenig zu nüchtern), während der Diskant eine ganz beſondere Klangveränderung erhalten hat und dem Glockenton der Celesta angenähert iſt. Man wird ſich an dieſen veränderten Klangcharakter erſt gewöhnen müſſen. Die elektriſche Tonerzeugung bringt eine Reihe von Vorteilen mit ſich, die man bisher bei den anderen Syſtemen doch vermiſſen mußte. Man kann nunmehr den Klavierton nach Anſchlagen der Taſte in faſt unverminderter Intenſität nahezu eine Minute lang feſthalten, ja noch mehr: eine Schwellvorrichtung geſtattet es, den bereits erklungenen Ton quasi „zurückzuholen" und zu verſtärken, ſo daß er wie mit Orgelgewalt erbrauſt. Damit nähert ſich der neue Flügel dem Harmonium, und zwiſchen beiden beſtehen in der Tat ſo weitgehende Ähnlichkeiten, daß man den Flügel geradezu in ein Harmonium verwandeln kann. Ein zweiter Dämpfer ermöglicht die Verwandlung des Flügels in ein Spinett. Eine Auswechſlung der Kondenſatoren geſtattet es, den Klangcharakter anderer Klavierſyſteme nachzuahmen. Damit iſt durch das neugeſchaffene „Einheits-Syſtem" die Individualität der verſchiedentlichen Klavierfabrikate beeinträchtigt. Denn dieſes eine Inſtrument vereinigt in ſich alle anderen. Eine Hebelvorrichtung ſchaltet außerdem nach Belieben Radio oder Grammophon ein, und in dieſer Kombination mögen noch mancherlei Vorzüge z. B. in pädagogiſcher Hinſicht, wenn der Schüler den Klavierpart eines Orcheſterkonzertes zum Radiovortrag mitſpielt, zutage treten. Ein abſchließendes Urteil über dieſes Wunderinſtrument wäre verfrüht. Jedoch darf trotz künſtleriſcher Bedenken gegenüber der merklich geringeren Modulationsfähigkeit namentlich des Diskantes und der glashellen Tonfärbung ohne eine ungehemmte Subjektivität des Ausdrucks das wirtſchaftliche Moment nicht außer acht gelaſſen werden, da der Geſamtpreis nur etwa 2700 Mark betragen wird. Ob damit der alte Flügel reſtlos vom Klaviermarkt verdrängt wird? Es bleibt abzuwarten, iſt aber zumindeſt doch recht zweifelhaft. Dr. F. St.

## Randglossen zum Musikleben.

Von Dr. Fritz Stege.

„Vergnügungsmusik". Es ist ein offensichtlicher Trugschluß, wenn man aus der Verbreitung eines Gegenstandes auf die Notwendigkeit schließen wollte, diesem Objekt ohne Berücksichtigung seiner Qualität Aufmerksamkeit und Anerkennung zu zollen. Nicht der „Massenverbrauch" einer Ware ist entscheidend für ihren Wert, und die in einem Volkskörper nachweisbaren Reiz- und Giftstoffe werden dadurch nicht legitimiert, daß sie in ungeheuren Mengen verbreitet werden. Ähnlich verhält es sich mit der Unterhaltungsmusik, die in meist minderwertigster Aufmachung ein schmarotzerhaftes Dasein führt, ohne damit jedoch den Beweis ihrer Lebensnotwendigkeit zu erbringen. Der ernsthafte Kritiker wird stets abseits stehen, wenn es sich darum handeln sollte, aus diesen Erscheinungen die Pflicht zu einer kritischen Würdigung der Jazzmusik abzuleiten, und die ablehnende Haltung der Kunstkritik gegenüber dieser Auchmusik spricht ein treffenderes Urteil, als es das geschriebene Wort selbst vermag. Es wäre nicht nötig gewesen, auf diese Selbstverständlichkeiten einzugehen, wenn ein gewisser Hanns Gutman es nicht vorgezogen hätte, in „Der Vorstoß" (Berlin Nr. 30) eine etwas anders geartete Ansicht zu äußern. Er vertraut da u. a. folgende Bekenntnisse dem Papier an: „Es ist ein Verbrauch ohnegleichen, eine ungeheure Nachfrage, eine ungeahnte Möglichkeit, viel Geld zu verdienen, wenn ein Schlagerkomponist die jeweils modische Stimmung trifft; Tausende von Musikern leben von dieser Musik (wenn auch durch die Mechanisierung täglich die Zahl derer wächst, die nicht mehr von ihr leben können); Millionen von Schallplatten werden mit ihr bespielt, der Rundfunk widmet ihr notgedrungen einen nicht geringen Teil seiner Programme — und da sollte der Kritiker abseits stehen und eine Musik für Hekuba erklären, die für die Mehrzahl aller Menschen die einzige ist, von der sie überhaupt je zu hören bekommen? Es wäre ein verdammenswerter und durch nichts begründeter Hochmut. Aber die meisten meiner verehrten Kollegen kranken an diesem Hochmut, an dieser Unfähigkeit oder Unwilligkeit, den Standpunkt zu wechseln . . ."

Wer dem immerhin idealen Moment der kunstkritischen Tätigkeit kein anderes Argument entgegenzuhalten vermag als die wirtschaftliche Seite der Schlagerproduktion mit ihrer Aussicht, „viel Geld zu verdienen", wer's G'schäftchen für die Haupttriebfeder des Kunstlebens anzusehen scheint, der kann leicht in die Lage kommen, aus materialistischem Hochmut heraus die idealistische Gesinnung kritischer Kollegen zu verdächtigen. Aber der Verfasser beruft sich in vorliegendem Aufsatz auf den famosen Herrn H. H. Stuckenschmidt. In der Tat — das erklärt alles. . . . . .

* * *

Schulfeste mit Jazzmusik. Die neueste Errungenschaft unseres Zeitalters sind „Schüler-Jazzbands" und „Schüler-Refrainsänger". „Wo gibt es noch eine Schule, die nicht eine eigene, von Schülern gebildete Jazzband hat?" fragt stolz eine Berliner Zeitung im Hinblick auf das Auftreten einer solchen Kapelle in der „Bismarck-Realschule". Bei einem Sommerfest der Berliner „Schliemann-Schule" gab es sogar zwei Schüler-Jazzkapellen nebst einem Preistanzen der Schüler, wobei Lehrer und Eltern als Preisrichter fungierten.

Wir fragen: Ist dies das Resultat der „Reichsschulmusikwochen" und ähnlicher Schulmusikkongresse, in denen eine künstlerische Reform des Schulmusikwesens angestrebt werden soll? Sind diese Vorgänge nicht ein geradezu klägliches Ergebnis des völlig versagenden Schulmusikunterrichtes? Liegt es im Interesse der Schule, die Kinder mit den unsäglich albernen und zweideutigen Schlagertexten vertraut zu machen? Ist die Schule dazu da, den Kindern das Gift der Schlagerseuche einzuimpfen? Aber wir dürfen uns über nichts mehr wundern, seit in Schulmusikbüchern der Jazz ausdrücklich sanktioniert wird und die pädagogische Gewissenlosigkeit soweit geht, daß der Jazz sogar in der neuesten Auflage des bekannten Schulmusikbuches von Herrmann und Wagner vertreten ist. Und Musikdirektor Willy Herrmann, der mitverantwortliche Herausgeber dieses Buches, hätte die Pflicht, derartigen

Jazzbestrebungen an der Schule keinerlei Vorschub zu leisten. Das wäre klüger von ihm gewesen, anstatt sich in der Öffentlichkeit darüber zu beklagen, daß seine modernen Bestrebungen nicht genügend Achtung gefunden haben.

* * *

Paul Hindemiths „Erfolge" in London. Im Gegensatz zu gar manchen mehr oder minder starken Erfolgen, die Hindemith in Deutschland errang, steht die mehr oder minder schroffe Ablehnung, die Hindemiths Werke in London erfahren. Als eine Frankfurter Pianistin das Erste Klavierkonzert von Hindemith unter der Leitung von Sir Henry Wood zur Aufführung brachte, schrieben die „Times", daß diese Musik das Gefühl der Unruhe und Nutzlosigkeit widerspiegele, welches keinem Besucher Deutschlands in den letzten Jahren entgangen sein könne. Dieses Urteil der „Times" ist in der Tat sehr bezeichnend. Denn es besagt, daß Deutschlands politische Lage keine ruhige Entwicklungsmöglichkeit zuließe. Schlimmer noch war der Eindruck von Hindemiths Lehrstück „Wir bauen eine Stadt", das zum Teil in das moderne deutsche Schulmusikbuch von Herrmann und Wagner aufgenommen wurde. Die „Times" wissen über die Entstehung dieses Spieles zu berichten, daß Hindemith einst einen Kindergarten aufsuchte und die Kinder fragte, ob er ihnen etwas vorspielen solle. „Was er ihnen vorspielte, gefiel ihnen mehr oder weniger, und er machte daraus ein kleines musikalisches Spiel über „Wir bauen eine Stadt", wozu die Kinder all ihre Spielsachen und Einfälle beisteuerten. Das war sehr hübsch von Hindemith, und was er damals tat, muß ein guter Spaß sowohl für ihn als für die Kinder gewesen sein. Sein Fehler war, daß er dann eine des Augenblicksreizes entkleidete Fassung seiner Improvisation veröffentlichte, und der Fehler der „Internationalen Gesellschaft" war, daß sie die kleine Arbeit als eine Sache von internationaler Wichtigkeit behandelte, indem sie ihr einen hervorragenden Platz bei ihrem Feste gab. Denn sobald das Stück in die Öffentlichkeit gebracht wird, ergibt sich sofort, daß irgend ein erfahrener Schullehrer mit einer kleinen Musikbegabung die Sache nicht schlechter gemacht haben würde."

* * *

Neue elektrische Instrumente. In den letzten Tagen führte die Firma Bechstein zum ersten Male den neuen elektrischen Bechstein-Nernst-Flügel vor. Ein Seitenstück zu diesem Instrument scheint aber bereits nach den „Hamburger Technischen Nachrichten" die Firma des Pianofabrikanten Schönfelder nach der Erfindung von Albert Hiller hergestellt zu haben, wobei es sich ebenfalls um die Umwandlung mechanischer Schwingungen in elektrische handelt. Es gibt auch elektrische Geigen. Als Urheber dieser Idee gilt der russische Ingenieur Iwan Makkonin. Der Steg der Geige wird mit einer elektrischen Schalldose versehen, um Übertragungen auf den Lautsprecher zu ermöglichen. Diese Erfindung wurde fortgesetzt von Paul Bipos, der auf einem einzigen Geigentyp sämtliche Klangsorten der Streichinstrumente vereinigt hat, wie die „Deutsche Instrumentenbau-Zeitung" erfährt. Auch hier handelt es sich um eine ähnliche Übertragungsform wie bei der elektrischen Geige Makkonins.

Eigenartig ist die Erfindung des Berliner Ingenieurs Vierling, der einen „Tonwandel-Apparat" erfunden hat, mit dessen Hilfe er schlecht klingende Töne eines minderwertigen Instrumentes filtriert und durch eine Reihe von Spulen, Kondensatoren, Lampen und Mikrophone jagt, bis sie einen idealen Klang angenommen haben. Die schlechteste Geige soll sich dadurch in eine Stradivarius, das erbärmlichste Klavier in einen fabrikneuen Meisterflügel verwandeln. Vielleicht gelingt es dem Erfinder, auf ähnliche Weise aus quetschenden Knödeltenören eine Unzahl von Carusos in Massen zu fabrizieren. Dann brauchten wir um die Zukunft unserer Tonkunst wirklich und wahrhaftig nicht mehr bange zu sein.

* * *

Neue Tendenzmusik in Rußland. Zu den bereits verschiedentlich mitgeteilten Proben bolschewistischer Musikbearbeitungen werden jetzt neue Einzelheiten bekannt. Die Oper „Aida" wurde den gegenwärtigen Zeitverhältnissen angepaßt. Aus dem König wurde ein

Volkskommissar, aus Amonasro ein Börsenkönig, der deportiert wird, weil er beim verbotenen Devisenhandel erwischt wurde. Der „Figaro" ist ein Bolschewik, der dem Grafen, seinem Ausbeuter, einen Streich spielen will. Die Oper „Tosca" hat eine kommunistische Tendenz erhalten, die „Schöne Helena" ist nunmehr eine Propaganda für die Abrüstungsbestrebungen aller Länder geworden. Konzertlieder erhalten zeitgemäße Texte wie „Heil dir, Traktorenwirtschaft, du hast den Pflug ersetzt". (Ist das weniger schön als eine Kostprobe aus dem neuzeitlichen Schulmusikbuch von Herrmann-Wagner: „Staubsauger lauft, Staubsauger schnauft..." von E. Katz?)

## Buntes Allerlei.

Die Gesamtausfuhr der deutschen Musikinstrumente ist im Monat Juni nach einer jetzt vorliegenden Statistik um rund fünfzig Prozent im Vergleich zu Juni 1930 zurückgegangen. Diese Erscheinung umfaßt alle Gattungen von Musikerzeugern, darunter sogar die Sprechmaschinen, die einen katastrophalen Rückgang von zirka 66% erfahren haben.

Wie lange darf man üben? Diese Frage wurde kürzlich vor einem Altonaer Gericht entschieden. Nach dessen Auffassung ist im Hause eine Übungszeit von vier Stunden täglich gestattet, und zwar von 9.30 bis 11.30 vormittags und von 3.30 bis 5.30 nachmittags, wobei in den Nachmittagsstunden aber ein Dämpfer (Moderator) benutzt werden muß, der auf eigene Kosten des Übenden am Instrument anzubringen ist.

## Scherzando.

Peinliche Situationen im Leben großer Dirigenten. Der Konzert- und Opernbesucher, der einer großen Musikaufführung unter Leitung berühmter Dirigenten beiwohnt, ahnt nicht, mit welchen persönlichen Opfern die einwandfreie Darstellung eines Musikstückes zeitweilig erkauft wird, wobei die Tücke irgend eines kleinen Zufalles eine mehr oder minder verhängnisvolle Rolle spielt. Da hatte Max Reger eines Tages eine lange Sinfonie zu dirigieren. Auf einmal schlägt er ein schnelles Tempo an. Das Adagio verwandelt sich geradezu in ein Allegro. „Im dritten Satz schaugt mi der Konzertmeister an, als wollt' er sagen: ‚Ist denn der Reger verruckt 'worden?" erzählte Reger dem ihm befreundeten Prof. Walter Petzet. „Und dann das Finale, wie der Deibel. Donnernder Applaus und — nix wie raus! In den Kritiken haben sich die gelehrten Herrn überlegt, worum ich wohl diese Zeitmaße genommen hätt'. Den wahren Grund hat keiner g'funden. Der war: weil i an Kaffee trunken hatt'!"

Eine ähnliche peinliche Situation wird von dem bekannten englischen Dirigenten Sir Thomas Beecham erzählt. Er hat die Angewohnheit, beim Dirigieren lebhaft mit den Beinen aufzustampfen, wobei ihm auf dem Podium der Hosenträger riß. Entsetzt versuchte er mit der linken Hand, das entfliehende Beinkleid zurückzuhalten und behielt die Hand krampfhaft in der Hosentasche. Auch dies war auf die Dauer nicht durchzuführen. Und schließlich konnte er sich nur dadurch retten, daß er auf jede allzu lebendige Gebärde verzichtete und mit geschlossenen Beinen, „Hacken zusammen" die Haltung eines Militärrekruten einnahm.

Der temperamentvolle Toscanini geriet über den Fehler eines Musikers gelegentlich einer Orchesterprobe derart in Wut, daß er dem Künstler mit dem Taktstock bewaffnet auf den Leib rückte. Der Angegriffene hielt zum Schutz den Violinbogen über den Kopf. Toscanini zerbrach den Bogen und verletzte den Musiker am Auge. Ein Prozeß war die Folge. Aber die Klage wurde abgewiesen, weil der Sachverständige der Meinung war, daß ein Dirigent durch die Fehler eines Orchestermusikers in der Tat aus der Fassung gebracht werden könne.

Als ein bekannter Kapellmeister Wagners „Tristan" dirigierte, wurde das Publikum zu Beginn des ersten Aktes unruhig und brach in lautes Gelächter aus. Was war geschehen? Von der letzten Aufführung war eine Soffitte aus der Posse „Die Reise um die Welt in achtzig Tagen" hängen geblieben. Und während aus der Höhe die Stimme des Seemannes erklang:

„. . . ostwärts streicht das Schiff. Frisch weht der Wind der Heimat zu . . .", las das Publikum gerade über Isoldens Zelt: „Von Dover bis Calais erster Klasse 15 Shilling, zweiter Klasse 10 Shilling." — Das war wohl das erste und einzige Mal, daß Wagners „Tristan" und sein Dirigent einen Lacherfolg erzielten.

## On dit . . .

Es soll einen Tenor gegeben haben, der weder eitel noch dumm war.
. . . einen Kollegen, der die Leistung des andern über seine gestellt hat.
. . . eine Primadonna, die sich selbstlos für einen unbekannten Komponisten eingesetzt hat.
. . . einen Mäzen, der den beglückten Künstler zu einer Gesellschaft einlud, ohne ihn zum Musizieren aufzufordern.
. . . einen Komponisten, der auch ohne „tiefste Erlebnisse" schaffen konnte.
. . . einen Dirigenten, der den Beifall nicht auf sich, sondern auf das Werk und seine Mitwirkenden bezog.
. . . einen Gesangverein, der auf berühmte und teure Solisten verzichtete und dafür auf allgemeinen Wunsch eine instrumentale Kammermusik-Reihe und eine Singschule einrichten mußte.
. . . ein Publikum, das ehrlich und gerecht war.
. . . einen Bankier, der wegen der Musik in die Oper ging.
. . . einen Operndirektor, der zu einer Uraufführung, welcher die ganze Reichspresse beiwohnte, den Taktstock an den zweiten Kapellmeister abgab.
. . . einen Kritiker, der sich noch nie geirrt hat.
. . . einen Kulturdezernenten, der Volkskonzerte besucht hat.
. . . einen Kommerzienrat, der nicht gesagt hat, daß Armut notwendig sei für das Genie.
. . . einen Beamten, der alle Kritik- und Vortragsangebote zurückgewiesen hat mit der Bemerkung: aus sozialen und sachlichen Gründen kämen dafür nur Berufsständische ohne feste Stellung in Frage.
. . . einen Schulleiter, der bei Konferenzen den Musiklehrer an seiner rechten Seite sitzen ließ und auf sein Urteil über den Schüler gleichen Wert legte wie auf das des Mathematiklehrers.
. . . einen Organisten, der sein Improvisieren nicht höher stellte als alle Vor- und Nachspiele von Bach bis Reger.
. . . einen Musikgelehrten, der alle Wissenschaft dienend geringer schätzte als ein Schubertlied.
. . . einen Politiker, der nach Plato's „Staat" die Musik als wesentlichen und gestaltgebenden Faktor der Gemeinschaft erkannt hat.
. . . einen Musikalienhändler, der statt des verlangten teuren Kitsches einem überredend-überzeugend billige gute Musik einpackte.
. . . einen Musiker, der es gewagt hat, einem Laien zu bekennen: er habe das absolute Gehör.

Theobaldus Sagtman.

# Musikberichte und kleinere Mitteilungen.

## STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

*Bühnenwerke:*

Walter Braunfels: „Prinzessin Brambilla" (16. September, Hannover).

M. v. Schillings: „Der Pfeifertag" in neuer Fassung (Linden-Oper, Berlin, 12. Sept.).

Valentino Fioravanti: „Die Dorfsängerinnen" in neuer Bearbeitung von Arthur Haelssig (Erfurt, 3. Sept.).

*Konzertwerke:*

Claus Clauberg: „Schmiedehämmer", Gesang für Tenor und Orchester (Baden-Baden).

R. C. v. Gorrissen: „Unseren deutschen Brüdern", Hymnos für Orgel (Kufstein, Heldenorgel, gespielt vom Komponisten).

Richard Wetz: „Gethsemane" op. 51, 3 f. Org. (Mühlhausen, Th., anläßlich eines R. Wetz-Abends der Organistin Fr. Mickel-Suck).

Walter Rau: Drei Gesänge für Alt und Streichquartett nach Worten von Wilhelm Raabe (Leipziger Rundfunk, 7. Sept.), geistlicher Zwiegesang für Sopran, Bariton und Orgel (Bautzen, Domorganist Horst Schneider).

Artur Laugs: „Engelsgesang“ für 4stimm. gem. Chor und Orgel (Hagen i. W.).

Robert Hernried: „Konzert im alten Stil für Violine allein“, Werk 37 (Herma Studeny im Bayer. Rundfunk, München, 12. Sept.).

Ernst von Wolzogen: Violinkonzert mit Orchester (Herma Studeny im Bayer. Rundfunk, München, 28. Sept.).

August Scharrer: Streichquartett in c-moll op. 57 (Studeny-Quartett).

## BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

*Bühnenwerke:*

E. N. v. Reznicek: „Der Gondoliere des Dogen“ und

Franco Casavola: „Der Bucklige des Kalifen“ (Landestheater Stuttgart).

Herbert Windt: „Andromache“ (Berliner Staatsoper).

Drigo: „Die Millionen des Harlekin“, Ballett (mit neuer Handlung von H. J. Fürstenau). — (Karlsruhe.)

Kurt Weill: „Die Bürgschaft“, Oper (Leipzig).

Zoltan Kodaly: ‚Die Abenteuer des Hary Janos“, ein Opernsingspiel (Köln).

Hans Pfitzner: „Das Herz“ (Münchener und Berliner Staatsoper, 12. Nov. 1931).

Franz Schreker: „Smee“ nach einer Novelle von de Coster.

Eugen d'Albert: „Ms. Wu“, Oper in drei Akten.

Paul Graener: „Friedemann Bach“, Musikdrama nach dem gleichnamigen Roman von C. Brachvogel (Städtische Oper, Berlin, Okt. 1931).

H. W. von Waltershausen: „Die Gräfin von Tolosa“, eine musikalische Komödie.

Georg Vollerthun: „Der Freikorporal“ (Stadttheater Hannover).

Max Ettinger: „Dolores“, Oper.

Robert Heger: „Bettler Namenlos“ (Staatstheater München).

Alban Berg: „Lulu“ nach dem gleichnamigen Werk von Wedekind.

Darius Milhaud: „Maximilian und Juarez“ nach dem gleichnamigen Schauspiel von Franz Werfel (Große Oper, Paris).

S. Prokofieff: „Spieler“, Oper nach dem gleichnamigen Roman von Dostojewski.

Manfred Gurlitt: „Nana“ nach dem gleichnamigen Roman von Zola.

Jaroslaw Kricka: „Spuk im Schloß“ nach der gleichnamigen Erzählung von Oscar Wilde.

Wagner-Regeny: „Die Fabel vom seligen Schlächtermeister“, ein Volksstück.

Ernst Viebig: „Das gelobte Land“, Oper.

Richard Hagemann: „Tragödie von Arezzo“

Anton Beer-Walbrunn: „Sturm“, Märchenoper nach Shakespeare.

Hans Joachim Moser: „Der Reisekamerad“ eine Schuloper.

Wolfgang Jacoby: „Jobsiade“, eine Schuloper.

Heinz Thiessen: „Film am Sonnenhügel“, Oper.

*Konzertwerke:*

Franz Liszt: „Rumänische Rhapsodie“, entdeckt von Dr. Octavian Beu im Weimarer Liszt-Archiv (Bukarest, Anfang Oktober).

Reinhold I. Beck: Kantate (Text nach Worten des Psalters). Für Sopransolo, Männerchor, Blechbläser, Pauken und Orgel. Werk 59 (durch Fritz Ramminger, Aussig-Turn).

R. C. v. Gorissen: „Evangelische Festkantate“ op. 6 und „Vorspruch“ op. 7 (Goßnitz, Anfang Oktober).

Hermann Wunsch: Südpolkantate f. Soli, Chor und Orchester (Kassel, 7. Dezember).

Max Trapp: Divertimento für Kammer-Orchester (6. Oktober 1931 in Chemnitz).

# MUSIKFESTE UND TAGUNGEN.

## DIE UNIVERSITÄTSSTADT GÖTTINGEN UND DIE HÄNDEL-BEWEGUNG.

(Göttinger Musikfest 1931!)

Von Werner Promnitz, Göttingen.

Die für dieses Jahr geplanten Händelfestspiele mußten aus Mangel an Mitteln ausfallen. In Anbetracht der schlechten Zeiten war es nun doppelt zu begrüßen, daß am 4. und 5. Juli dieses Jahres als Ersatz für die auf nächsten Sommer verschobenen Opernfestspiele anläßlich der 25jährigen Jubelfeier des Akademischen Orchesters zusammen mit der Göttinger Händelgesellschaft ein kleines Musikfest veranstaltet werden konnte.

Der Festvortrag, den der Direktor der staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik, Prof. D. Dr. H. J. Moser, in der Aula der Universität über das Thema „Händels Musik in unserer Zeit“ hielt, bildete durch die feinsinnigen

und von großen musikwissenschaftlichen Kenntnissen durchdrungenen Ausführungen des Gelehrten einen würdigen Auftakt des Musikfestes.

Darauf folgte die Hauptfestveranstaltung im Stadtparksaal, in deren Rahmen das Akademische Orchester bei der Gestaltung der Werke unter der reich nuancierten und mitreißenden Zeichengebung seines Dirigenten Prof. Dr. W. Stechow, seinen großen Tag hatte. Die schön gewählte Vortragsfolge enthielt Händels Concerto grosso, D-dur; das B-dur-Konzert für Cembalo und Orchester von Johann Christian Bach; Johann Sebastian Bachs C-dur-Konzert für zwei Cembali und Sreichorchester. Dr. Ernst Wolff (Berlin) meisterte den Cembalo-Part. Bei dem Doppelkonzert wirkte Organist Ludwig Dvormann (Göttingen) mit. Beide Solisten wußten aus ihren Instrumenten (Schramm-Mändler, München und Neupert, Nürnberg) die intimsten Klangreize der Barockmusik hervorzuzaubern. Den Abschluß bildete Bachs B-dur-Suite für Streichorchester, zwei Oboen, 3 Trompeten und Pauken. Kammermusiker Täubig (Leipzig) versah den schwierigen Part der Bachtrompete mit größter Anpassungsfähigkeit.

In seltener Vollendung verliefen auch die köstlichen Darbietungen im Morgenkonzert in der Universitätsaula, wo Lena von Hippel-Chemin-Petit, Berlin (Violoncello), Hans Jürgen Walter, Stuttgart (Flöte) und Dr. V. E. Wolff ihre besten solistischen Fähigkeiten herausstellten und somit einen auserlesenen Genuß boten. Die Konzertfolge wurde mit Händels Sonate e-moll für Flöte und Cembalo eröffnet. Daran schloß sich Henry Eccles Sonate g-moll für Cello und Cembalo, Bachs Partita B-dur für Cembalosolo und zuletzt als Ausklang C. M. v. Webers g-moll-Trio für Klavier, Flöte und Cello, an. Alle Solisten sowie Dirigent und Orchester wurden von dem auserwählten Publikum in obigen Veranstaltungen enthusiastisch gefeiert und die Universitätsstadt Göttingen legte damit wieder einmal ein glühendes Bekenntnis zu Händel, Bach und der gesamten Händelbewegung ab.

## MÜNCHENER RICH. STRAUSS- UND HANS PFITZNER-WOCHE.

Von Dr. Wilhelm Zentner-München.

Wie im vergangenen Jahre hat man auch diesmal den Opernfestspielen, die überlieferungsgemäß Mozart und Richard Wagner vorbehalten bleiben, die Erweiterungscoda einer Richard Strauß- und Hans Pfitznerwoche angehängt. Leider fiel diese allzu ausschnittartig aus, indem man lediglich „Rosenkavalier" und „Palestrina", obwohl auch die übrigen Hauptwerke der beiden Meister im dauernden Repertoirebesitz der Münchener Oper stehen, aus dem Nationaltheater ins Prinzregententheater versetzte. Diese Verpflanzung wirkt vor allem auf den „Rosenkavalier" nicht sonderlich günstig. Mag man sich auch mit dem in diesem Falle nicht sonderlich zweckentsprechenden verdeckten Orchester abfinden, dem feinen Parlandostil, der auf weite Strekken die Komödie durchzieht, wird das große und etwas kalte Haus am Prinzregentenplatz unter allen Umständen feindlich. Das ist schade, denn gerade zwei so erlesene Leistungen, die Zierden unseres Rosenkavalier-Ensembles bilden, die zartinnige Marschallin von Felicie Hüni-Mihascek und der bis in die feinste Dialektnuance lebensechte Ochs von Lerchenau Berthold Sternecks werden so um letzte, sublimierteste Wirkungsmöglichkeiten gebracht. Die musikalische Leitung des aus Bayreuth zurückgekehrten Karl Elmendorff zeichnete sich durch ihre natürliche Frische, aber auch durch sehr subtile Deutung der reflektierenden Partien aus. — Pfitzners „Palestrina" hat im Sommer 1917 im Prinzregententheater seine Uraufführung erlebt. Seitdem ist die musikalische Legende nicht mehr vom Spielplan verschwunden; München ist demnach die einzige Oper, die diese Schöpfung (wie auch sämtliche übrigen Werke des Meisters) zum ewigen Vorrat ihres Spielplans zählt. Keine andere Stadt hat aber auch den Vorzug, den Dichterkomponisten selbst am Pulte zu sehen, häufiger genossen. Keiner vermag das Außerordentliche des Werkes, das keineswegs mit den bequemen Gesetzen landläufiger Aesthetik zu messen ist, überzeugender zu deuten als Pfitzner selbst. Welch ein vorwärtsdrängender Fluß in dem sonst gewöhnlich zu breit genommenen ersten Aufzuge, wieviel Farbigkeit und quellendes Leben im zweiten, welch tiefinnerste Beseelung im letzten! Dazu noch von der Bühne her die entscheidende Unterstützung durch den sängerlich wie darstellerisch gleich vollendeten Palestrina von Fritz Krauß, die Stimmpracht H. H. Nissens als Borromeo und die wehmütige Poesie des Ighino, der in Marta Schellenberg eine anmutige Gestalterin gefunden hat! Was den Besuch anlangt, mußte „Palestrina" freilich dem „Rosenkavalier" den Vortritt lassen. Ein ausverkauftes Haus wie der letztere sah er nicht. Nicht alle vermögen heute zu Höhen zu steigen, um die der Atem der Transcendenz wittert. Pfitzners Legende ist wohl von jener Größe, die niemals die Massen locken wird. Umso anerkennenswerter, daß sie die Leitung immer wieder aufs Festspielprogramm setzt!

Auch im Konzertsaal kamen beide Meister zu Gehör. Richard Strauß dirigierte an der Spitze

des Staatsorchesters — ein Ereignis, das den Odeonssaal bis auf den letzten Platz gefüllt hatte — seine „Alpensinfonie", die bis an die Grenze des in der Musik Darstellbaren geht, mit äußerster Sparsamkeit in der Gestik, aber großartigem Aufbau. Die ungemeine Spannweite seiner Schaffenskraft kam dann in der Gegensätzlichkeit des nun folgenden Werkes, der Orchestersuite aus Molières „Bürger als Edelmann" zum Bewußtsein, deren bezaubernde Anmut nach der hypertrophischen Alpensinfonie unsäglich entzückte. Den Beschluß machten „Till Eulenspiegels lustige Streiche", die ich selten so humorsprühend, so wundervoll herzlich, so unverfälscht süddeutsch gehört habe wie unter Strauß. — Hans Pfitzner hatte sich zu einem Liederabend aus eigenem Schaffen mit dem beliebten einheimischen Tenor Julius Patzak vereinigt, der ein eminent musikalischer Sänger ist, ohne jedoch im Ausdruck in die letzten Tiefen der Pfitzner'schen Lyrik niedersteigen zu können. An einem weiteren Abend spielte Pfitzner mit den Herren Szanto und Disclez sein Trio op. 8, während sich das Szanto-Quartett für Streichquartett in cis-moll, opus 36, einsetzte. Eine große Entwicklungspause ist zwischen beide Schöpfungen gebreitet, die sich aber im entscheidensten Punkte gleichen, nämlich daß sie unmittelbarster und echtester Ausdruck des Inneren sind, Göttergeschenke der Inspiration das eine wie das andere, ob nun stürmisches Jugendsehnen oder gesammelte Manneskraft aus ihnen tönte!

## OSTSEEWOCHE 1931.

Von Univ.-Prof. Dr. Wolfgang Golther, Rostock.

Im Rahmen der Ostseewoche brachte das Rostocker Stadttheater zwei reizende Neuheiten, zwei komische Operneinakter, Pistors „Alchimist" und Wilhelm Kempffs „König Midas". C. Fr. Pistor, Mitglied des städtischen Orchesters, trat schon wiederholt als erfolgreicher Komponist hervor. Diesmal gelang ihm mit Hans Curschmanns Dichtung ein besonders glücklicher Wurf. Ein fahrender Schüler entführt als Alchimist verkleidet einem alten Geizhals, dem ein tölpischer Diener zur Seite steht, sein hübsches Mündel. Die vier Gestalten sind in ihrem Tun und Treiben musikalisch sehr gut gezeichnet, Lieder und mehrstimmige Sätze der Handlung geschickt einverwoben. Die thematische und melodische Erfindung ist reich, die Stimmführung und Instrumentierung beruht auf vollkommener Beherrschung der orchestralen Ausdrucksmittel. Wilhelm Kempff vertonte ein Singspiel Wielands: Pan mit seinen Faunen und Apollo mit den Musen singen vor Midas um den Preis. Der König reicht dem Pan den Kranz und wird dafür von Apollo mit Eselsohren ausgestattet. Die Hoheit göttlicher Schöne und der triebhafte Naturalismus sind klanglich gegen einander mit Blech, Saxofon, Klappern, Knarren und Flöten, Harfen, Streichern atonal und tonal ausgespielt, der banausische Kunstrichter, der sich für unfehlbar hält, wirkt in seiner Ahnungslosigkeit erheiternd. Die musikalische Untermalung trifft mit echtem Humor Gegenwartsrichtungen. Das fein ausgearbeitete Tonbuch ist dem unbefangenen Hörer durchaus verständlich, dem Kenner durch die instrumentale Kleinkunst genußreich. Die zwei Einakter passen sehr gut zueinander und bieten eine Bereicherung der spärlichen deutschen komischen Opern von wirklichem Gehalt und Kunstwert. Sie wurden mit lebhaftem Beifall aufgenommen und können allen Bühnen aufs wärmste empfohlen werden. Die Wiedergabe unter den Kapellmeistern Karl Reise und Adolf Wach, unter der Spielleitung von Dr. Andreas mit vorzüglicher Besetzung aller Rollen legte ein glänzendes Zeugnis für die Leistungsfähigkeit der Rostocker Bühne ab. Mit Recht hob Kempff in einer Dankrede an die Mitwirkenden hervor, daß wahre deutsche Kunst nur noch an Theatern, die von so gutem Geiste wie das Rostocker beseelt sind, zu finden sei, daß hier mit kleinen Mitteln Außerordentliches geleistet werde! Neben den Komponisten Kempff wurde der Pianist im Symfoniekonzert, wo er Beethoven spielte, hochgefeiert. Eine durch das Gastspiel von Anny Helm (Brünnhilde) und die Orchesterleitung von Max von Schillings ausgezeichnete Walküre bestätigte aufs neue den alten Ruhm der Rostocker Wagner-Aufführungen, die stilistisch einen ungewöhnlichen Hochstand behaupten. Die Ostseewoche war ein verheißungsvoller Beginn der neuen Spielzeit, die der Zeitnot zum Trotz die Hochziele deutscher Art und Kunst nach wie vor mit ernstem Verständnis anstrebt.

## SALZBURGER FESTSPIELE 1931.

(23. Juli bis 30. August.)

Von Dr. Roland Tenschert, Salzburg.

Man kann nicht behaupten, daß die Voraussetzungen für die heurige Festspielsaison günstige waren, trotz Mozartjahr. Die wirtschaftliche Lage und in Verbindung damit die Ausreisebestimmungen im Deutschen Reich haben den Zustrom von Deutschen sehr herabgesetzt. Erstaunlicherweise hat sich dieser Entfall aber nur in den ersten zwei Wochen fühlbar gemacht. Später bot sich wieder das gewohnte, nationenbunte Bild und, wenn die

Sonne nicht in der Regie des Himmels so stiefmütterlich bedacht worden wäre, könnte man von einem allseits befriedigenden Erfolg sprechen.

Künstlerisch bot sich mancherlei, was den gewohnten Festspieldurchschnitt weit überragte. Dies lag vielfach an der ausgiebigeren Heranziehung Bruno Walter's, der zum Teil auch Aufgaben zu übernehmen hatte, welche ursprünglich dem bereits schwer erkrankten und inzwischen leider verstorbenen Franz Schalk zugedacht waren. Das Ausbleiben dieses mit den Festspielen so eng verbundenen Dirigenten fühlte man allerdings besonders schmerzlich bei der Aufführung des „Fidelio". Wer dieses Werk in den letzten Jahren unter Schalk gehört hatte, dem ließ die Interpretation durch Clemens Krauß empfindlich innere Anteilnahme, innere Glut vermissen. Bruno Walter bot eine sehr interessante Aufführung der „Zauberflöte", die durch die lebendige, aber keineswegs „laute" Regie Karlheinz Martin's noch wesentlich gewann. Das Musikalische war ganz auf den Grundzug des Ernstes festgelegt. Die Papageno-Atmosphäre war deutlich in diesem Sinne gemildert. Die Dialoge zeigten eine wohltuende schauspielerische Durchdringung. Ein ungemein packender Höhepunkt der „Gesang der Geharnischten". Hans Fidesser ein gesanglich vorzüglicher und darstellerisch verständnisvoller Tamino, Lotte Schöne eine Pamina mit tragisch überzeugenden Akzenten. Neu und auffallend intelligent Josef Manowarda als Sprecher. Den Höhepunkt der Opernaufführungen bildete aber entschieden der Gluck'sche „Orpheus" mit Sigrid Onegin und Maria Müller unter Bruno Walter, so zwar, daß das durchaus nicht publikum„werbende" Werk die stärkste Anziehung ausübte. Musikalisch kann man die Aufführung wohl unübertrefflich nennen. Die Tanzregie der Margarete Wallmann hat, obwohl durchaus verdienstlich, vielleicht etwas zu viel des Guten getan. Die Chorleistungen waren hervorragend. (Wiener Staatsoper.) An der „Cosi fan tutte" unter Clemens Krauß war der beste Teil die entzückende Szenerie Ludwig Sievert's, die die Zartheit von Mozarts Orchesterfarben ins Optische zu übertragen bemüht ist. Bei der „Entführung" (Leitung Robert Heger) war Emanuel List ein in jeder Hinsicht „beherrschender" Osmin, Lotte Schöne ein temperamentvolles stimmschönes Blondchen. In den übrigen Aufführungen der Wiener Staatsoper („Don Juan", „Figaro", „Rosenkavalier") hat sich gegen die Vorjahre nichts wesentlich geändert. Einen sehr ansprechenden Opernauftakt bot ein Mailänder Ensemble unter Arturo Lucon. Die Stagione entwickelte ein ebenso temperamentvolles wie fein ausgefeiltes Ensemblespiel. Dazu kamen in Rossinis „Barbier" und Donizettis „Don Pasquale" noch einige erstklassige Sololeistungen (Mariano Stabile: Figaro und Malatesta; Fernando Autori: Basilio und Don Pasquale). Nicht auf der gleichen Höhe hielt sich eine Aufführung von Cimarosas „Heimlicher Ehe".

Ein gewichtiges Wort hatte bei den Festspielen Joseph Meßner mit seinen fünf Domkonzerten mitzureden. Aufgaben wie Beethovens „Missa solemnis", Bruckners Bläsermesse in e-moll, erfolgreich gelöst, zeigen, daß der Führer seinen Domchor auf schöne Höhe gebracht hat. Von Mozart hörte man den „Davidde penitente" und das Requiem. Schließlich versuchte man sich noch mit Glück an der Mozartschen Bearbeitung von Händels „Messias". Die Wahl der Solisten befriedigte, besonders taten sich Gabrielli Ritter-Ciampi, Maria Gerhart und Josef Manowarda hervor. Die Aufführung von Mozarts c-moll-Messe unter Dr. Bernhard Paumgartner in St. Peter zählt bereits zum ständigen Programm der Festspiele.

In die 10 Orchesterkonzerte teilten sich die Wiener Philharmoniker (8 Veranstaltungen) mit den Budapester Philharmonikern, ferner als Dirigenten Bruno Walter (4), Clemens Krauß (2), Ernst v. Dohnanyi (2), Thomas Beecham und Robert Heger (je 1). Stärkste Eindrücke vermittelten ein Mozartabend, Mahlers „Lied von der Erde" und Bruckners „Fünfte" unter Bruno Walter. Ernst v. Dohnanyi musizierte mit seinen Ungarn sehr ambitioniert. Besonders die I. Brahms-Sinfonie gelang sehr klar. Clemens Krauß zeigte sich bei einer Haydn-Sinfonie innerlich wenig beteiligt. Schön brachte er eine Neuheit von Franz Schmidt „Variationen über ein Husarenlied" (gediegene, gekonnte Arbeit) und die Suite „Bürger als Edelmann" von Rich. Strauß zur Wirkung. Viel Beifall errang ihm ein Johann Strauß-Konzert. Als interessante Dirigentenerscheinung erwies sich der Engländer Thomas Beecham. Robert Heger fand sich bereit ein Mozartkonzert anstelle Franz Schalks zu übernehmen.

Die gewohnten Serenaden unter Bernh. Paumgartner konnten nur zum geringen Teil im Freien (im Hofe der fürsterzbischöflichen Residenz) abgehalten werden. Ungünstige Witterung machte ein Verlegen in den Carabinierisaal notwendig. Neu waren dabei Darbietungen von a cappella-Werken durch den ausgezeichnet geschulten Chor der Wiener Staatsoper. Auch hat Professor Frz. Mairecker mit seinem Streichquartett unter Beiziehung der Bläservereinigung der Oper einige Abende intim abgestimmten Musizierens geboten. Die Serenaden sind eine Beigabe der Festspiele, die man nicht gerne missen möchte.

LEIPZIG. Motette in der Thomaskirche.

Freitag, 3. Juli. Reger: 2. Sonate d-moll (vorgetr. v. G. Ramin). — A. Bruckner: Vier Graduale für gem. Chor, „Anbetung", Mot. für 7st. Chor, „Das himmlische Haus", Mot. für gem. Chor.

Freitag, 10. Juli. J. S. Bach: Fantasie u. Fuge g-moll (vorgetr. v. G. Ramin). — J. S. Bach: „Singet dem Herrn ein neues Lied", Mot. f. 2 Ch.

Freitag, 21. August. Reger: Fantasie C-dur aus op. 63. — Ph. Dulichius: Gloria patri f. 8st. Ch. — David Köler: Psalm 3 „Ach, Herre". — Jak. Gallus: Pater noster, Mot. für 2 Chöre.

Sonnabend, 29. August. J. S. Bach: Toccata und Fuge F-dur (vorgetr. v. Hans Heintze). — J. S. Bach: „Singet dem Herrn ein neues Lied", Mot. für 2 Chöre.

AACHEN. Kaum hatte ich am Schlusse meiner Konzertbesprechung (Juniheft der ZFM.) Professor Raabes Behandlung des Blechs in Bruckners Symphonien bemängelt, da bescherte R. uns eine Aufführung der „Siebenten" (7. Januar), die in jeder Hinsicht ideal schön und ausgeglichen klang. G. Mahlers 3. Symphonie ist und bleibt mir trotz aller Führerweisheit und trotz der virtuosesten Darbietung als Ganzes besehen unverdaulich. Leonie Schwan-Kreutzbergs beseeltes Altsolo verschwendete sich an ein Werk, dessen rasches Vergehen keine Mühe, es dennoch am Leben zu erhalten, hemmen können wird. Inga Torshofs wundervoller Alt hatte in Bachs unvergänglicher h-moll-Messe eine dankbarere Aufgabe; das vollendete Können der Künstlerin hob sie über die anderen Solisten weit hinaus. Der Städtische Gesangverein bot einheitlich Gutes, sodaß diese Messe und Verdis „Requiem" zum Besten zählte, was er im vergangenen Winter leistete. Dem Orchester allein blieben außer Bruckners „Siebter", Brahms' 2. und 4. Symphonie, Strauß' „Don Juan", Tschaikowskys „Pathetische" und kleinere Werke als Aufgaben, die es unter Prof. Raabes trefflicher Leitung alle ausgezeichnet löste. Da das Meiste schon früher besprochen wurde, erübrigt sich die Wiederholung. — Kulenkampffs Mendelsohn-Violinkonzert gelang so schlackenlos, wie wir es bei diesem Meister gewohnt sind; dagegen hätte Hilde Elgers an H. Goetzes G-Dur-Violinkonzert noch viel Arbeit verwenden sollen, ehe sie sich mit ihm herausstellte. — Dr. Ernst Latzkos sehr gewissenhaftes Spiel eines Bach- und eines Mozart-Klavierkonzertes ließ die eigene Wärme vermissen, sodaß der Eindruck der Werke nicht der bestmögliche wurde. — Ausgezeichnetes boten in Kammermusikabenden das Riele-Queling-Quartett (Köln) und der Domchor (Aachen), dieser unter der bewährten Stabführung B. Th. Rehmanns. Ganz Erlesenes erlebten wir durch Hugo Holles Madrigalvereinigung — jenen kleinen Solistenchor, der alte wie neue Musik anscheinend gleich mühelos bewältigt. In Manchem fast schon ein wenig zu „artistisch". ... R. Zimmermann.

DORTMUND. Das Musikleben Dortmunds hat durch die Verkleinerung des Orchesters und die sparsame Wirtschaft im Opernbetriebe im vergangenen Winter erheblich Einbuße erlitten. Fusionsverhandlungen mit Duisburg und Hagen zu Beginn der Spielzeit blieben erfolglos, und fast wäre die Weiterführung des Stadttheaters durch radikale Beschneidung des Etats in Frage gestellt worden. Unter diesen Umständen setzte Intendant Rich. Gsell die Operette stärker in den Spielplan ein als sonst, wobei der geistvolle Regisseur Oskar Walleck, der als Intendant nach Koburg berufen worden ist, sich auf einen bewährten Stab von Mithelfern verlassen konnte. So erreichten „Viktoria und ihr Husar", „Land des Lächelns" und „Im weißen Rößl" die höchsten Aufführungsziffern, während in der Oper Neueinstudierungen sehr spärlich auftauchten. „Ariadne auf Naxos" zeigte unter Wilhelm Siebens sensibler Leitung das Städt. Orchester auf glänzender Höhe, die Aufführung war auch stimmlich ausgeglichener als Verdis von vielen Banalitäten durchsetzter „Macbeth". Zadors „Xmal Rembrandt", musikalisch witzig einen Bilderschwindel glossierend und „Fremde Erde" von Karol Rathaus, eine musikdramatisch stark empfundene Oper mit lyrischen Schönheiten, die noch zu sehr in unorganisch verbundenen Details zersplittert, erlebten ihre westdeutsche Erstaufführung ohne nachhaltige Wirkung. Sieben, der sich künftig nur noch der Konzerttätigkeit verschreibt, holte in Pfitzners „Der arme Heinrich" alle Klangschönheiten der Partitur heraus, ohne jedoch die beiden ersten handlungsarmen Akte aus ihrer Monotonie zu erlösen. Die Oper, deren Leitung Felix Wolfes in der kommenden Spielzeit übernimmt, wird eine ganz neue Besetzung aufweisen. Kapellmeister Friederich verläßt Dortmund, ebenso der für die Hagener Oper verpflichtete Siegfried Meik. Bewährte Kräfte sind auswärts verpflichtet, so die ausgezeichnete Altistin Irene Ziegler, die noch vor Toresschluß als „Amme" in der „Frau ohne Schatten" ihre reife Künstlerschaft bestätigte, ferner die hochdramatische M. Maschmann, der vielseitige Tenor G. Rotar, der stimmfrische

Willy Treffner, die beliebte und talentierte G. Riedinger, der Baſſiſt Heydorn. Hoffentlich ſorgt der neue Operndirektor Wolfes trotz des kargen Etats für einen planvoll angelegten und abwechſelungsreichen Opernwinter.

Auch von den ſtädt. Sinfoniekonzerten laſſen ſich nicht ſonderlich viel Ereigniſſe melden. Wilhelm Sieben, der ſich früher tatkräftig für neuere Muſik einſetzte, trat aus Verlegenheit mit einem Beethovencyklus hervor, der belebt durch die Mitwirkung namhafter Soliſten (A. Höhn, W. Rehberg, Felix Berber) den Dirigenten und das reduzierte Orcheſter nicht immer auf der Höhe früherer Beethovenausdeutung zeigte. Nur einmal wurde der Glanz eines großen Apparates entfaltet: in Bruckners Fünfter und „Tod und Verklärung". Sonſt gab es wenig Neues: eine geiſtvoll gearbeitete „Kleine Sinfonie" von Otto Wedig, ein klangſchönes Klavierkonzert von Max Trapp, eine linear gearbeitete Sinfoniette von H. Schubert. Der ſtädtiſche Muſikverein machte unter Sieben mit Pfitzners grübleriſcher Kantate „Das dunkle Reich" (mitwirkend Mia Peltenburg und Herm. Schey) bekannt. Bachs „Matthäuspaſſion" mit Karl Erb, Fred Driſſen, A. Merz-Tunner, Ruth Kiſch-Arndt und Beethovens „Neunte" mit dem machtvoll verkündeten Schlußchor waren Höhepunkte, denen ſich ſchließlich noch eine von Gerard Bunk geleitete Aufführung des Händelſchen Dettinger Tedeums anläßlich der Tagung für ev. Kirchengeſang hinzugeſellte. — Unvermindert wurde die Kirchenmuſik gepflegt, hervorgehoben ſeien die von Gerard Bunk veranſtalteten muſikaliſchen Feierſtunden in der Reinoldikirche und das hundertſte Kirchenkonzert Felix Schröders in der Marienkirche. Auf hohem Niveau bewegten ſich die Hauptkonzerte der beiden führenden Männergeſangvereine (Männer- und Lehrergeſangverein), die ſich auch für neuere Chorliteratur einſetzten. Schließlich ſei noch der Regſamkeit des unter Karl Holtſchneider rührigen ſtädt. Konſervatoriums gedacht. Vortragsabende der Orcheſterſchule, der Opern- und Jugendmuſikſchule boten ein bewegtes Bild erfreulichen Muſizierens.

Dr. Zeller.

GERA. Robert Schumanns prachtvolles Chorwerk „Das Paradies und die Peri" wurde von Profeſſor Heinrich Laber im Rahmen des Muſikaliſchen Vereins aus der Romantik mitten in unſere ſachliche Zeit geſtellt und riß alle in ſeinen Bann. Unter gleicher Leitung erwuchſen Schuberts „Unvollendete" und Brahms' „Zweite" in fein entſponnener Architektur, während Bruno Vondenhoff (1. Kapellmeiſter der Oper) in einem Symphonie-Konzert einen ganz perſönlich erfühlten Brahms (4. Symphonie), und in der ſiebenten Symphonie von Beethoven eine Filigranleiſtung von faſt zu nervöſen Nervengeſpinſt bot. Nicht vergeſſen werden dürfen zwei Violin-Konzerte: das bekannte D-Dur, op. 61 von Beethoven, von Konzertmeiſter Joſef Blümle (Gera) ſehr reif und abgeklärt geſpielt, und das 5. Konzert in A-Dur von Mozart, das Hans Paſtohr (Leipzig) recht temperamentvoll vermittelte. Nachzuholen wäre noch Wilhelm Vollrath (Gera), der ſich im 4. und 5. Anrechtskonzert des Muſikaliſchen Vereins mit Buxtehude, Bruckner und Pfitzner („Das dunkle Reich") als Meiſter der Orgel offenbarte.

Glanzpunkt der Oper war die Feſtvorſtellung von Wagners „Triſtan und Iſolde" mit Gunnar Graarud von der Staatsoper Wien, Emanuel Liſt von der Staatsoper Berlin, Nanny Larſen-Todſen von der Kgl. Hofoper Stockholm und Margarete Kloſe vom Nationaltheater in Mannheim in den Hauptrollen. „Lohengrin" mit Erik Enderlein von der Städtiſchen Oper Berlin erfüllte die hochgeſpannten Erwartungen nicht ganz, wogegen Puccinis „Madame Butterfly" mit der Japanerin Fuentes in der Titelrolle zum Erlebnis wurde. Georg Winklers Wiedererweckung der Offenbachſchen „Robinſonade" errang muſikaliſches Intereſſe, die Uraufführung von Renners „Nächtlichem Beſuch" enttäuſchte auf der ganzen Linie; aber Verdis „Simone Boccanegra" und „Falſtaff", Smetanas „Verkaufte Braut" und vor allem als Abſchiedsvorſtellung „Der Roſenkavalier" von Richard Strauß mit Martl Schellenberg vom Staatstheater in München ließen die Wogen der Begeiſterung hochgehen.

In letzter Minute iſt es Dank dem Entgegenkommen Sr. Durchl. des Erbprinzen Reuß, der Stadtgemeinde Gera und der Thüringiſchen Regierung gelungen, die ſegensreichſte Kulturſtätte Oſtthüringens zu erhalten, und zwar mit einer Spielzeit von Anfang Oktober bis Ende März. Gepflegt werden ſollen (neben den Konzerten) das Schauſpiel und die Operette, während die Oper gaſtweiſe beſpielt wird.

Karl Heinig.

HALBERSTADT. In der Spielzeit des Winters 1930/31, die als Jubiläumsſpielzeit unſeres Stadttheaters beſonderes Intereſſe verdient, war es namentlich dieſes Inſtitut, das in den uns nun einmal gegebenen Grenzen auch dem Muſikleben ſtarken Antrieb verlieh. Dem ausgezeichneten Organiſationstalent des Intendanten Dr. Groß iſt es gelungen, für die Oper ein feſtes Stammpublikum heranzuziehen. Vor durchweg vollen Häuſern wurden Wagners „Tannhäuſer" und „Triſtan", Puccinis „Madame Butterfly" und „Toſca", Lortzings „Zar und Zimmermann" und „Die toten

Augen“ von d'Albert gegeben. Neben namhaften Gäften traten die ausgezeichnete Annelies Roerig und Kurt Brinck, diefer auch als Spielleiter, hervor. Der neue Kapellmeifter Theo Buchwald erwies fich im Gegenfatz zu feinem Vorgänger als fattelfefter Dirigent und feinfinniger Mufiker. Auch die Operette ftand auf anfehnlichem Niveau. In ihr feierte der vorzügliche Tenorbuffo und Tänzer Hans Herbft Triumphe. Oper und Operette fetzten fich auch in zahlreichen Gaftfpielen in den Harzftädten erfolgreich durch. Die Pflege der Symphoniekonzerte ließ noch zu wünfchen übrig. Ein Brucknerkonzert erweckte Hoffnungen. Buchwald dirigierte die 4. Symphonie mit gutem Verftändnis, der Halberftädter Mufikverein (Leitung: Martin Janfen) brachte eine eindrucksvolle Aufführung des Tedeums. Der letztere führte zu Oftern Beethovens C-dur-Meffe mit gutem Gelingen auf. Sonft verdienen noch die Veranftaltungen des Collegium musicum und die Kammermufikabende im Rahmen der Volkshochfchule, die für Beethoven, Schubert und Reger eintraten und gut befucht waren, einen Hinweis. Herbert Pätzmann.

HALLE (Saale). In der ftädtifchen Oper wurde in der vergangenen Spielzeit dank der nun durch fieben Jahre bewährten mufikalifchen und organifatorifchen Fähigkeiten des GMD. Erich Band wertvolle Arbeit geleiftet. Ohne auf die etwa 20 Neueinftudierungen im einzelnen eingehen zu können fei hervorgehoben, daß das Verhältnis zwifchen deutfchen und ausländifchen Werken, zwifchen Alt und Neu glücklich abgewogen war. In der zur Eröffnung gegebenen „Walküre“, in der man fpäter auch den Leipziger Rundfunkintendanten Prof. Dr. Ludwig Neubeck als höchft temperamentvollen und mit Wagners Partitur bis ins einzelne vertrauten Dirigenten kennen lernte, im „Othello“, der „Zauberflöte“ und der kammermufikalifch fein behandelten „Ariadne“ bot Band Ausgezeichnetes. Die neuefte Zeit war mit Křeneks „Leben des Oreft“ berückfichtigt, das mindeftens durch die Bewältigung der technifchkünftlerifchen Anfprüche imponierte, als Kunftwerk freilich in feiner uneinheitlichen ftiliftifchen Haltung doch problematifch blieb. In einer fehenswerten Neuinfzenierung der „Zauberflöte“ durch den Bildhauer Paul Horn wurde der fymbolifchen Bedeutung des Lichtes, das fich in einem großen Crescendo entwickelte, befonders Raum gewährt. Die ftark verunglückte fzenifche Neueinrichtung des „Freifchütz“ wurde fofort abgefetzt (leider nicht im Voraus) und durch eine andre Geftaltung wieder gut gemacht. Auch Kapellmeifter Hanns Epftein betätigte fich erfolgreich als Opernleiter. „Sufannens Geheimnis“ wurde fein und leicht herausgebracht. Auch im „Troubadour“, in „Hänfel und Gretel“, „Butterfly“ und der befonders gelungenen „Jüdin“ bewies er, daß er fich von der früher bemerkbaren Neigung zu allzu lyrifchem Ausdruck freigemacht hat und den Theatermufiker ftärker zu Worte kommen läßt. Schließlich fei auch der Operette, die fchon aus materiellen Gründen wefentlichen Anteil an der Programmgeftaltung hat und in Walter Trolldenier einen mufikalifchen Leiter von fpezififcher Begabung befitzt, kurz Erwähnung gegönnt. Die klaffifche Operette war gebührend vertreten durch die „Fledermaus“, den mufikalifch nicht vollwertig befetzten „Zigeunerbaron“, die „Schöne Helena“ (ganz im Sinne des Autors aufgefaßt), die „Geisha“ und die nun auch bereits klaffifch gewordene „Luftige Witwe“. Die Gegenwart war weniger reich an Entdeckungen, denen man eine Zukunft vorausfagen möchte. Das ftärkfte Talent auf diefem Sondergebiet ift vielleicht Paul Abraham („Viktoria und ihr Hufar“). Auch Bernhard Grün hält in den „Böhmifchen Mufikanten“ anftändiges Niveau, ohne gerade durch Originalität aufzufallen.

In den Sinfonie-Konzerten des Stadttheaterorchefters machte Band mit „Mozart-Seltenheiten“ bekannt. Mit ftarker Einfühlungsgabe wußte er Mahlers „Vierte“ zu geftalten. Als Neuigkeit gab es ein Tripelkonzert von Juon, oder wie es der Autor nennt, „Episodes concertantes“, ein Werk, das nicht in die Tiefe geht, auch ftiliftifch aus allerlei Ingredienzen gemifcht, aber dank feiner unbekümmerten Mufizierfreudigkeit und dekorativen Farbigkeit fehr wirkungsvoll ift. Daneben vervollftändigten die Standwerke der Sinfonik die Programme der vier Konzerte.

Auch die „Philharmonie“, die nun elf Jahre in Halle wirkt, hatte für die Hälfte ihrer diesjährigen 8 Konzerte das Stadttheater-Orchefter verpflichtet, womit ein erfreulicher Anfang zu gemeinfamer Arbeit gemacht ift. Dreimal waren die Berliner Philharmoniker zu Gaft, in der Regel unter Dr. Georg Göhler, im Schlußkonzert unter Furtwängler, einmal Abendroth mit feinem Kölner Kammerorchefter. Wir müffen es uns verfagen, die reichhaltigen und anregenden Programme wiederzugeben. Nur einiges: Band führte fich an diefer Stelle mit Bruckners VI. Sinfonie vorzüglich ein, desgleichen als ficherer Partner von Frieda Kwaft-Hodapp, die Regers Klavierkonzert zum erften Mal in Halle fpielte. Göhler fetzte fich, wie gewohnt, mit Verftändnis für klaffifche Meifterwerke ein (Haydn B-dur Nr. 98, Mozart, Violinkonzert A-dur mit Ad. Bufch u. a.). Auch Lifzts A-dur (Pembaur) gehört zu diefen. Etwas matt fiel Schuberts „Unvollendete“ aus, und in R. Strauß' „Domestica“ fehlte die letzte klangliche Feile. Manche intereffante Neuigkeit brachte er

uns nahe, so Ravels Orchester-Interpretation von Mussorgskys „Bildern einer Ausstellung", desselben freilich nur als technisches Kunststück interessierenden „Bolero" und ein Konzert für zwei Violinen von K. Marx.

Die Chormusik findet ihre vornehmste Pflege in der mit dem Lehrergesangverein zum Teil in Personalunion stehenden Robert Franz-Singakademie unter Prof. Dr. Rahlwes. Eine C-dur-Messe (15) von Mozart, die Veperae solennes (KV. 339) und ein Händelsches Anthem gelangten zu würdiger Aufführung. Der treffliche Organist der Ulrichskirche spielte Händels B-dur-Konzert, in Bach-Kantaten zeigte sich der Chor auf der Höhe seines Könnens. Die Wiederaufnahme des Requiems von Sgambati galt der Erinnerung an die Tatsache, daß Rahlwes damit vor zwanzig Jahren seine Tätigkeit in Halle begann, die sich inzwischen sehr segensreich ausgewirkt hat. Dr. Hans Kleemann.

KARLSRUHE. Mit Recht durfte die Wiedergabe von Glucks neubearbeitetem Ballett „Don Juan" im Bad. Landestheater als Uraufführung bezeichnet werden. Anton Rudolph hat der alten Musik an Stelle des allzuprimitiven, heute ungenießbaren Tanzlibrettos ein neues untergelegt, das die Idee des „Don Juan"-Motivs erweitert, vertieft und damit vor allem belebt. Mit aller Pietät wurde übrigens von der überkommenen Fassung übernommen, was heut noch brauchbar schien. A. Rudolphs ausgezeichnete Einfühlung besonders in die alte Kunst schließt stilwidrige Übergriffe von vornherein aus. Mit der neuen Idee für Einzel- und Gruppentänze wurde auch die Musik neu gewonnen, die man in so reichbeladener Serie von Tanzsuiten nicht ohne Ermüdung und wohl auch Langeweile aufnehmen könnte, sorgte jetzt nicht Rudolphs Unterlage für sinngemäße Ablenkung auf Verstand und Auge. Ihm gehört das Verdienst, der pantomimischen Literatur ein wertvolles, lebensvolles Stück gerettet zu haben, das außerhalb der Moderichtung und doch nicht lediglich in der Musikhistorie steht. Freilich gehört zum vollen Erfolg eine so allseits gelungene Ausstattung und choreographische Ausarbeitung, wie sie das Bad. Landestheater — und gewiß ohne unrentablen Kosten — dieser gediegenen Uraufführung hat zuteil werden lassen. Harald Fürstenaus Tanzkompositionen für Solo- und Gesamtballettnummern können als vorbildlich gelten für die Wiederholungen in den nächsten Jahren. Geschmack und künstlerischer Blick fürs getanzte Bild zeichnen seine Leistung auch in diesem Fall aus, wie er sich neulich in seinem Schultanzabend als selbständig komponierenden, hypermodernen Experimenten abholden Maëstro erwiesen hat. Die Szenerie von Torsten Hecht, die Kostüme von Margarete Schellenberg, die musikalische Leitung von Josef Krips waren lauter Bestandteile des Erfolges dieser „Ausgrabung", die man tatsächlich als Neubelebung und wirklichen Gewinn für die Pantomime edler Art rühmen darf. Man gab als Schluß des Abends die „Josefslegende" von R. Strauß. Stilistisch ein Mißgriff, der aber wenigstens die Inhaltstärke des Gluckschen Opus an den Tag brachte: die einfach-eindringliche archaistische Musik hallte auch nach den überladenen Expektorationen des großen modernen Orchesters im Ohr nach.

Ein wichtiges Erlebnis der Karlsruher Musikwelt wurde der Franz Philipp-Abend, den Kräfte der Bad. Hochschule für Musik veranstalteten, um seltener gehörte Kammermusikwerke von Philipp seiner großen Gemeinde zu vermitteln. G. Mantel spielte virtuos eine konzipierte Klavier-Toccata, ein temperamentgefülltes Frühwerk, Op. 2. Jedem Pianisten zu empfehlen! Eine Uraufführung brachte, fast in Hugo Wolf-Manier gestimmt, die neue Serenade für Flöte, Violine und Viola. Witzig und innig zugleich, wie dieses „Flötentrio" komponiert ist in guter Stunde, so klang es aus den Instrumenten der exekutierenden Künstler (Spittel, Peischer, Panzer); das Werkchen bildet eine glänzende Bereicherung auch der häuslichen Kammermusik. Stark bewegt sind die Linien des Klavierquartetts Op. 13, in C-moll. Vielleicht stellt man in der Erfindung mitunter fremde Einflüsse fest und vermißt den ganz echten Fr. Philipp. Aber das Gesamtwerk packt, reißt — namentlich im breit aufgebauten Schlußsatz — unwiderstehlich mit. Das Quartett, spielerisch jedes Instrument adaequat seiner Eigenart bedenkend, stellt hohe Anforderungen an alle Ausführenden und vereint Empfindungstiefe mit Wirkungsstärke. Johannes Willy-Frankfurt sang zwei Liederzyklen Philipps, vom Komponisten als maßgebendem Interpreten und Wegbereiter begleitet. Hebbels „Herbstbild" verdient die Krone, legt man höchsten Wert auf Verinnerlichung zwanggeborener Schöpfung (Op. 9); die Hörerschaft aber begeisterte sich an den aufs Zeitgemäße zielenden Textworten und tatsächlich faszinierenden Steigerungen des „Zeitspruchs" von R. Mühlhausen (aus Op. 5), der auch bei der geforderten Wiederholung an Kraft nichts verlor. Willy sang hinreißend mit völliger Einfühlung in Fr. Philipps Tonwelt und der Komponist durfte einen restlosen, umfassenden Erfolg seiner Schöpfungen erleben, aufs Intensivste von einer ausgesuchten Musikgemeinde gefeiert.

Dr. K. Preisendanz.

LÜBECK. Die in der zweiten Hälfte der Spielzeit zu beobachtende, in ihren Auswirkungen auf die ernste Oper nicht mehr unbedenkliche Überschätzung der Operette und die Außerachtlassung

von zugkräftigen Standardwerken der Opernliteratur in dem sich schließlich in einem allzu verlangsamten Arbeitstempo abwickelnden Spielplan gefährdeten den so verheißungsvoll begonnenen Wiederaufbau unserer Oper. Abgesehen von dem schroffster Ablehnung begegnendem Experiment des entromantisierten „Tannhäuser“ trugen neben Glucks neubelebter Spieloper „Pilger von Mekka“, des damals 35jährigen Puccinis Frühwerk „Manon Lescaut“, Adams unverblaßtem „König für einen Tag“ und „Zar und Zimmermann“ vier hervorragende Aufführungen den Stempel des künstlerisch Ereignishaften. Verdis „Macht des Schicksals“ und Ernst Kreneks „Leben des Orest“ zeigten in den Regietaten Walter Jacobs und des Intendanten Dr. Otto Liebschers, in den individuell behandelten Bühnenbildern des ideenreichen Ludwig Zuckermandel-Bassermann sowie in der sorgsamen und alle Schwierigkeiten überwindenden musikalischen Leitung Ludwig Leschetitzkys die hohe künstlerische Leistungsfähigkeit unseres Ensembles und Orchesters. Bedeutete der Abend der vier Offenbach'schen Einakter („Verlobung bei der Laterne“, „Fortunios Lied“, „Daphnis und Chloe“, „Insel Tulipan“) ein vollauf geglücktes Experiment der Regie Walter Jacobs (des nunmehr an die vereinigten städtischen Bühnen in Barmen-Elberfeld berufenen Opernspielleiters), so erbrachte die zur Eröffnung des Ostseejahres von der Nordischen Gesellschaft zu Lübeck veranstaltete Festaufführung des „Rosenkavaliers“ den strahlenden Höhepunkt der verflossenen Opernspielzeit: Egon Pollak als Gastdirigent, Martha Fuchs (Dresden) als Oktavian, Helene Wildbrunn (Berlin) als aus eigenstem Nachempfinden schöpfende Marschallin und Max Sterneck (München) als darstellerisch in einer Meisterleistung ergötzender Ochs von Lerchenau ernteten enthusiastischen Beifall. Der weitere Verlauf der Sinfoniekonzerte des Vereins der Musikfreunde erwies aufs deutlichste, daß in Herrn Leschetitzky der geeignete Dirigent für diese Konzertreihe nicht gefunden ist. Weder die Wiedergabe von Bruckners „Neunter“, Strauß' „Don Juan“ und Mozarts Es-Dur-Sinfonie vermochte von der Eignung dieses auf seinem theatralischen Arbeitsgebiet stärker befähigten Künstlers für den verantwortungsschweren Posten zur Leitung dieser Konzerte zu überzeugen. Die künstlerische Ehrenrettung dieser Konzerte, deren Niveau ohnehin schon unter der Verkürzung des Orchesters auf 39 Musiker zu leiden hat, geschah vorherrschend durch die solistischen Kräfte: Georg Kulenkampffs in souveräner Meisterschaft wurzelnder Vortrag des Beethovenschen Violinkonzerts und in Telemanns Kantate aus dem Oratorium „Ino“ mit Lotte Leonards bestrickender Gesangskunst. Das Interesse an Abenden hochwertiger musikalischer Kleinkunst suchten einige kammermusikalische Veranstaltungen zu befriedigen: das von Eugen Papst geleitete, aus den besten Kräften der Hamburger Philharmoniker gebildete Kammerorchester (Bachs d-moll-Konzert mit Edith Weiß-Mann am Cembalo, Paul Graeners „Flötenkonzert von Sanssouci“ und zwei Strawinsky-Suiten) erwies sich als vorbildlich diszipliniertе Körperschaft von bewunderungswürdiger Klangkultur. Der Kammermusikabend der Bläservereinigung des Hamburger Philharmonischen Orchesters bot Werke der klassischen Literatur (Mozart, Beethoven, Rubinstein). Die Vereinigung „Neue Musik in Lübeck“ führte ihren Zyklus mit einem markant belehrenden Abend des Krefelder Peter-Quartetts fort: Phil. Jarnachs, Ravels und Hindemiths Streichquartette erfuhren eine mustergültige und überaus aufschlußreiche Interpretation. Von unsern beiden heimischen kammermusikalischen Vereinigungen hörten wir vom Millies-Quartett einen fesselnden nordischen Abend mit Griegs einzigem Streichquartett op. 27 und Sibelius op. 59 (Voces intimae). Engel Lund sang in gewinnender Vortragsmanier eine nordische Liederfolge. Die Lübecker Kammermusikvereinigung beschied uns eine Mozartfeier (Klavierquintett in g-moll und Streichquartett in B-dur) und einen der neufranzösischen Kammermusik gewidmeten Abend (César Franck: Klavierquintett in f-moll, Gabriel Fauré: Klavierquartett). Von den Kirchenkonzerten verdienten Erwähnung die Abendmusik in St. Marien am Tage der Eröffnung des Ostseejahres, wo Kopenhagens berühmter Organist N. O. Raastedt sich in edlem Wettstreit mit Walter Kraft, unserm heimischen Marienorganisten, erging (Orgelwerke nordischer Meister der Barockzeit und der Gegenwart). Das kirchenmusikalische Hauptereignis war das mit Unterstützung des Vereins der Musikfreunde von Walter Kraft mit unermüdlichem Fleiße und zielbewußtem Arbeitswillen unternommene Wagnis der Aufführung der Johannispassion in der Originalbesetzung der Bachzeit. Die zu überlegener Leistungsfähigkeit geführten, stilsicher singenden Chöre der Vereinigung für kirchlichen Chorgesang teilten sich den bedeutenden Erfolg dieses Abends mit den solistischen Gesangs- und Instrumentalkräften, unter denen sich Prof. Georg Walter (Stuttgart) an hervorragender Stelle behauptete. Unter dem Zeichen des Ostseejahres stand auch das Gastkonzert des finnischen Männerchors „Muntra Musikanter“, der auf einer Konzertreise durch die nordischen Länder als einzige deutsche Stadt Lübeck berührte. Der hier in einer Auslese von 30 Sängern auftretende Chor ist von seinem Dirigenten Bengt Carlson zu einem mit trefflichem Stimmaterial ausgestatteten und straff disziplinierten Klangkörper erzogen und er-

regte mit dem Vortrag geschickt gewähler Proben finnischer Nationalmusik und einer Huldigung ans deutsche Lied (Schumann und Brahms) aufrichtigen Beifall. Einen künstlerischen Gipfelpunkt erreichte die der mutigen Initiativkraft des Lehrergesangvereins unter Leitung seines Chormeisters Karl Mannstaedt zu dankende Aufführung des Verdischen Requiems, jener feierlich erhabenen Offenbarung der Musik, die im Reichtum einer von unendlicher Schönheit umsponnenen Melodienfülle schwelgt und zu inbrünstigem religiösen Bekenntnis eines bis in letzte Seelentiefen ergriffenen Gemütes führt. Unter den solistischen Kräften erregte Frau Else Schürhoff-Reich mit einer seelisch eindringlich gestaltenden Altstimme von erlesenem Wohlklang größte Bewunderung. — Das Stadttheater (360 000 Mark) sowie der Verein der Musikfreunde (6 000 Mark) erhielten ihre staatlichen Zuschußmittel diesmal ohne irgendwelche Debatte auch für die kommende Spielzeit bewilligt.

Dr. Paul Bülow.

MANNHEIM. Ein Jahr leitet nun Intendant Herbert Maisch die Geschicke unseres Nationaltheaters. Nach einer schweren Theaterkrise, die den Fortbestand der an Tradition so reichen Schillerbühne ernstlich in Frage stellte, hat er sein Amt angetreten. Sein erstes Amtsjahr fiel in eine Zeit stärkster wirtschaftlicher Depression. Wenn es ihm trotzdem gelang, das gefährdete Theaterschiffchen glücklich durch alle Klippen und Strudel hindurchzusteuern, wenn die Mannheimer heute wieder mehr als in vergangenen Jahren an ihrem Theater interessiert sind und Besucherzahl und Einnahmen trotz Ungunst der Zeiten sogar stiegen, so ist dies einmal dem starken und gesunden Optimismus zu verdanken, mit dem Intendant Maisch ans Werk ging; zum andern auch der stärksten Anspannung sowohl der eigenen Arbeitskraft wie auch der seines Personals. Dieses frisch pulsierende Leben und diese starke Aktivität spiegelte sich auch in dem abwechslungsreichen und interessanten Spielplan. Die Anerkennung, die man der Gesamttätigkeit des Intendanten unbedingt spenden muß, schließt allerdings nicht aus, daß man Einzelheiten des Spielplanes skeptisch oder gar ablehnend gegenübersteht. So bestand für die reichsdeutsche Uraufführung von Janaceks „Aus einem Totenhaus" absolut keine künstlerische Notwendigkeit. Zudem finden wir, ohne damit einem Chauvinismus in der Kunst das Wort reden zu wollen, daß man es nach der maßlosen Deutschenhetze in Prag mit der Herausbringung eines Werkes eines tschechischen Komponisten doch etwas sehr eilig hatte. Fremd ist uns auch die musikalisch ziemlich gehaltlose Oper „Fremde Erde" von Rathaus geblieben, zu deren Erstaufführung man sogar noch einen Gastregisseur verpflichtet hat. Beide Werke haben auch beim Publikum wenig Anklang gefunden und mußten bald wieder abgesetzt werden. Mehr als Aktualitätswert hat auch Hindemiths Oper „Neues vom Tage" wohl kaum, wenn auch zahlreiche Partien den musikalischen Könner nicht verleugnen. Für einen mißglückten Versuch, die Oper zu regenerieren, halten wir Strawinskys „Oedipus rex", bei dem man jedes Geschehen auf der Bühne bewußt ausschaltet. Man hat das Werk hier oratorisch aufgeführt. Ein glücklicher Griff in ein altes Operngut war die Wiedererweckung von Cimarosas „Die heimliche Ehe". Man führte das Werk, dem Kapellmeister Cremer alle die ihm innewohnende Leichtigkeit und Duftigkeit zu geben wußte, im Rahmen der in diesem Jahre neu eingerichteten Kammerspiele im Gloria-Palast auf. Eine gute Aufnahme fanden auch Wolf-Ferraris recht feinsinnig und geschickt inszenierte „Die neugierigen Frauen". Manche angenehme Überraschung boten auch die neuinszenierten Opern „Hoffmanns Erzählungen", „Der Troubadour", „Die Bohème", „Ariadne auf Naxos" und „Der Rosenkavalier". Wagner wurde in diesem Jahre bei uns etwas stiefmütterlich behandelt, da wir in der großen Oper durch Lücken in unserem Opernensemble stets mehr oder weniger auf Gäste angewiesen waren. Nachdem durch verschiedene Neuengagements das Personal nun ergänzt ist, wird im neuen Spieljahre Versäumtes nachgeholt werden. Den würdigen Ausklang des Spieljahres bildete eine Mozartwoche, durch die Mannheim den großen Meister ehrte, der 1777/78 in seinen Mauern weilte. Ihren Auftakt bildete die Erstaufführung des „Idomeneo", den Richard Strauß neu bearbeitet hat. Der Bearbeiter hat dabei, mehr als dies notwendig ist, den Komponisten in den Hintergrund gedrängt und der Oper sein eigenes Gepräge gegeben. Als weitere Festaufführungen folgten: „Die Zauberflöte", „Die Hochzeit des Figaro", „Cosi fan tutte" und „Die Entführung aus dem Serail". Als Gäste waren für diese Mozartwoche verpflichtet worden: Siegfried Tappolet von der Staatsoper Berlin, Heinrich Kuppinger vom Landestheater Stuttgart, Willi Domgraf-Faßbaender von der Staatsoper Berlin und Fritzi Jokl von der Staatsoper München.

K. Stengel.

MÜNCHEN. Der Schweizer Komponist Pierre Maurice hat das „Tanzlegendchen" seines Landmannes Gottfried Keller zum Vorwurf eines Tanzspiels genommen, das von der Münchener Staatsoper ans Rampenlicht gehoben wurde. Mit Ausnahme der launigen, ironieüberblitzten Schlußcoda des Musenbesuchs im christlichen Himmel, die als ein wesentlich episches Element naturgemäß in Wegfall kommen mußte,

folgt Pierre Maurice in seinem Szenarium den Spuren der Erzählung ziemlich getreu. Trotzdem erreicht die Pantomime, die übrigens mit der Einfügung der singenden Muttergottes stellenweise verdrängten Opernehrgeiz verrät, nicht die Geschlossenheit und innere Einheit der Novelle. Es fehlt nämlich gerade das, was den Reiz der Dichtung ausmacht, die urpersönliche Prägung, das in beinahe barocken Formen quellende Leben und die trotz aller Fülle schlagende Prägnanz. Pierre Maurice ist sicher ein ehrlicher Musiker. Nichts liegt seinem Wesen ferner als zu glänzen und mit solchem Glanze virtuos zu blenden. Allein die Farben dieser Schöpfung leuchten — verwunderlich genug beim Komponisten der „Islandfischer"! — in einem allzu matten Akademismus, über dessen bestimmende Vorherrschaft auch so gelungene Einzelheiten wie die zartinnige Pavane, nach deren Takte König David mit der kleinen Musa im Tanze schreitet, nicht hinwegtäuschen können. Ebenso wenig vermag die Tatsache sehr sorgsamer, auf gediegene Klanglichkeiten bedachter Instrumentierung den Mangel an wirklichem Gehalte aufzuwiegen. — Möglich, daß ein so einfallreicher Tanzregisseur wie der verstorbene Heinrich Kröller dem Zweiakter zu nachhaltigerem Erfolge hätte verhelfen können. Willi Godlewski erwies sich wohl als ein gewandter Exerziermeister für die zahlreichen Kinderballette, brachte jedoch später, als die Handlung in geheimnisvoll legendarem Lichte erstrahlen müßte nicht Phantasiekräfte genug auf, um ein Abtreiben ins Konventionelle vermeiden zu können. Der Gewinn des Abends war Anny Gerzers von reinster Kindlichkeit umspielte Musa. Die musikalische Leitung lag bei Alfred Lieger in ausdrucksvoll gestaltenden Händen. Der Beifall gestaltete sich zu einer freundlichen Sympathiekundgebung für den anwesenden Komponisten, der ja eine Reihe von Jahren in München gelebt hat. Dr. W. Zentner.

RADEBEUL-DRESDEN. Aus Anlaß der 25-Jahrfeier des Realgymnasiums in der Lößnitz wurde hier P. K. Rosegger's „Fürsprache" in der Vertonung für gemischten Chor und Soli von Walter Flath uraufgeführt, und hinterließ einen der stärksten Eindrücke des Festes. Von berufener Seite wurde diese Leistung des Schulchores als eine der besten sächsischen Schulchöre bezeichnet. Walter Flath hatte auch die Bühnenmusik zu dem Festspiel, Fr. Hebbel's „Rubin", geschrieben. Diese Musik trifft mit ihrer farbigen Harmonik und Instrumentation das exotische Kolorit des Stückes ausgezeichnet.

Das Realgymnasium in der Lößnitz ist mit seinem Schulchor und Schulorchester in den letzten Jahren die Stätte mancher beachtlicher Uraufführung gewesen: es brachte von Walter Flath die Bühnenbearbeitung und Musik zu Pocci's „Zaubergeige" und zu dem „St. Oswalder Weihnachtsspiel" (aus dem 15. Jahrhundert), dessen musikalischen Mittelpunkt fünf interessante Variationen des alten Weihnachtsliedes „Vom Himmel hoch, ihr Englein, kommt" bilden. Von Humperdinck wurde „Bübchens Weihnachtstraum" (Gustav Falcke), dramatisiert von Walter Flath, aufgeführt; von E. T. A. Hoffmann die meines Wissens noch nie aufgeführte „Prinzessin Blandina", für deren Aufführung die Musik aus E. T. A. Hoffmann's Singspiel „Die Maske" ad hoc bearbeitet wurde.

Die „Höhere Schule" brachte in ihrer damaligen Besprechung des „St. Oswalder Weihnachtsspieles" in der Bearbeitung und mit der Musik von Walter Flath den Wunsch zum Ausdruck, diese Musik bald gedruckt zu sehen; in der Tat ist es bedauerlich, daß solch gute und wertvolle Musik im Schubfach unveröffentlicht liegen bleiben muß, während sonst „Spielmusiken" für Schulen in Mengen auf den Markt kommen, die nie und nimmer Lebensnähe bei unserer Schuljugend finden werden (vgl. die in dieser Zeitschrift wiedergegebene Rundfrage an einer Berliner Schule!).

In einem ihrer letzten „Hauskonzerte" überraschte die musikalische Hauskapelle des Realgymnasiums in der Lößnitz mit ihrem Leiter Flath mit einer ungemein frischen Wiedergabe eines Stückes von Joh. Herm. Schein und eines Rondeaus von H. Purcell, und, in gleich persönlicher Auffassung, mit der Darbietung von Chören des 16. Jahrhunderts seitens des Schulchores. Diese Chöre waren von nicht mehr genießbaren Zutaten einiger allzu romantischer Bearbeiter des „Kaiserliederbuches" glücklich befreit.

Es scheint, daß dieser cantor domus — Abert-Schüler! — an beste Zeiten „Schulmusik" früherer Jahrhunderte erinnert. K.-E.

RUDOLSTADT. Auch die Aufführungen der zweiten Hälfte der Spielzeit 1930/31 bezeugten, daß Intendant Oskar Franz unser Landestheater als wichtige Kulturstätte wertet. Von Uraufführungen auf dem Gebiete der Oper und Operette mußte wegen der beschränkten Mittel abgesehen werden. In vorzüglicher Weise kamen heraus „Die neugierigen Frauen" von Wolf-Ferrari und „Madame Butterfly" von Puccini. Wohl gelungen waren die Aufführungen der Operetten „Der Zigeunerbaron" und „Gräfin Mariza". Vom neuen Opernpersonal warteten mit guten Leistungen auf Wilhelm Kreiensen, Georg Hennecka, Fritz Elbrecht, Hanna Storbeck, Ursula Tilse und Hedwig Gräfner. Als gute Kräfte des Operettenpersonals erwiesen sich Fritz Lößl, Rudolf Loserth, Kurt Münzer, Luzie Lumera und Ruth Beheim. —

Unsere vortreffliche Landeskapelle wahrte ihren guten Ruf unter der Leitung ihrer Führer Trauneck, Weiskopf und Dr. Kuhlmann im Theater und im Konzert. Die Sinfoniekonzerte brachten uns Mozarts Sinfonie in Es-dur und Bruckners Achte. Solistisch beteiligt waren Edmund Kurtz aus Berlin, der Schumanns Konzert für Violoncello mit feinem Stilgefühl vortrug, und Julia-Lotte Stern, gleichfalls aus Berlin, die mit Arien von Händel und Liedern von Hugo Wolf eindringliche Wirkungen erzielte. Im ersten volkstümlichen Konzert hörten wir die Schottische Rhapsodie für Violine und Orchester von Florizel von Reuter (Violine: der Komponist), die zum erstenmal mit Orchester gespielt wurde. Die Uraufführung fand mit Klavier in Schottland statt. Das Werk verrät tonschöpferisches Können. Im zweiten kam eine interessante Fantasie für Violoncello und Orchester von W. Müller, einem Mitgliede der Landeskapelle, zu erfolgreicher Uraufführung. Violoncello: Leo Koscielny.

H. Beyersdorf.

## AUSLAND.

GRAZ. Während im ganzen deutschen Sprachgebiet besonders die musikalischen Theater in Doppelreihen ihre Pforten schließen und selbst von größten und höchstdotierten Staatsbühnen die Berichte meist nur Klagelieder zu singen wissen, ist der Schreiber dieses Aufsatzes in der angenehmen Lage, Mitteilungen machen zu können, die fast einem Märchen gleichkommen. Graz, die zweitgrößte Stadt der Republik Österreich, und auch zur Zeit der alten Monarchie als Theaterstadt im Range die zweite, hatte nach dem Umsturz zunächst auch den unglücklichen Zeitläuften ihren Tribut zu zollen. Das Defizit wuchs ins Ungeheure, trotz verschiedener, oft verzweifelter Maßnahmen wurde der Besuch immer schlechter und die Gemeindeverwaltung, die den Theaterbetrieb in eigener Regie führte, sah sich schließlich gezwungen, das Schauspielhaus in ein Kino umzuwandeln, die Oper aufzulassen und im Opernhaus abwechselnd Schauspiel und Operette zu spielen. Als auf Betreiben vieler Kunstfreunde schließlich nach zwei opernlosen Jahren der Opernbetrieb wieder unter einem neuen Intendanten aufgenommen worden war, wurde das Elend größer denn je. Die Schuld daran traf nicht bloß die traurige Weltwirtschaftslage, sondern in erster Linie die fast völlige Unfähigkeit dieses neuen Leiters, der hauptsächlich abgedroschene Repertoirestücke in größtenteils mangelhafter Besetzung bot und nur ein unglaubliches Geschick besaß: Kräfte, die dem Publikum einigermaßen gefielen, kaltzustellen und zu eliminieren und durch andere unbeliebte und meist auch untaugliche zu ersetzen. Als das Defizit endlich im Laufe der vorletzten Spielzeit wegen andauernder fast vollständiger Leere des Theaters nahezu eine Million Schilling erreicht hatte, griff der Theaterausschuß zu dem Radikalmittel, den ungeeigneten Mann vor Beendigung der Saison zu entfernen, und trug sich mit dem Gedanken, den Bühnenbetrieb gänzlich aufzulassen. Im Laufe einer Enquete, zu der auch sämtliche Fachschriftsteller der Stadt geladen waren, gelang es, dieses Unheil noch einmal abzuwenden und den Beschluß durchzudrücken, als „unwiderruflich letzten Versuch" das Ensemble um die Operettenkräfte zu verringern, nur Oper und Schauspiel im Opernhaus zu spielen, keinen Fremden als Bühnenleiter zu berufen, sondern die Leitung zunächst provisorisch einem der Opernkapellmeister und einem der Schauspielregisseure zu übertragen. Dem letzteren, dem auch die Intendanzgeschäfte übergeben wurden, fiel auch die Aufgabe zu, die finanzielle Seite der Angelegenheit zu ordnen.

Dieser „unwiderruflich letzte Versuch" ist nun in einer ungeahnten Weise so glänzend gelungen, daß der Schreiber dieses Berichtes (der die Spielzeit 1930/31 umfaßt) Eingangs von einem Märchen sprechen zu dürfen glaubte. Mit Hilfe eines neuartigen Kartenvertriebs-Systems, das er „Gutschein-Abonnement" nannte, ist es dem inzwischen längst zum Intendanten gewordenen Felix Knüpfer gelungen, dem Theater einen Abonnentenstamm von 4000 (viertausend!) Menschen — gegenüber 240 im vorigen Spieljahre — zu gewinnen, so daß jede Vorstellung bei wirklicher Ausnützung dieser Gutscheine als ausverkauft zu gelten hatte. Die Verlockung, die Gutscheine zu erwerben, bestand in der enormen Verbilligung der Einlaßkarten, deren Preis nahezu denen der Kinotheater gleichgestellt ward, die Verlockung, die Gutscheine aber auch tatsächlich gegen Einlaßkarten umzutauschen, mußte in der absoluten Güte und Hochwertigkeit des Gebotenen bestehen, in einer auf größte Abwechslung eingestellten Anziehungskraft des Spielplanes. Und daß dieser Traum zur Wahrheit wurde — diese Abhandlung beschäftigt sich nur mit Musik — dafür ist der inzwischen zum Operndirektor ernannte Kapellmeister Karl Tutein verantwortlich gewesen. Eine unermüdliche, eiserne Arbeitskraft, gepaart mit Energie, Idealismus, aber auch mit absolutem Können und feinstem Kunstverständnis, ließ ihn in diesem Spieljahre sieben Opernpremieren, fünf Operettenpremieren in Opernbesetzung und drei Ballettpremieren, zehn völlige Opernneueinstudierungen nebst etwa doppelt sovielen Repertoireopern herausbringen, von denen er sämtliche Opernpremieren und die meisten Opernneueinstudierungen auch selbst dirigiert hat. Ein sorgsam

gewähltes Ensemble von fast erlesener Güte stand ihm zur Verfügung, der künstlerische Erfolg bestand in der neu erweckten Theaterfreudigkeit des Publikums, der materielle in der Herabdrückung des Defizits auf die Hälfte, also auf rund 500 000 Schilling, welche Summe sich indessen infolge Streichung einer Landessubvention von 100 000 Schilling und infolge Abtragung von Lasten, die nicht aus der heurigen, sondern aus der vorigen Spielzeit stammen, noch wesentlich verringert, so daß von einer völligen Besserung der hiesigen Theaterkrise — ein entsprechender Zuschuß ist im Gemeindevoranschlag immer vorgesehen gewesen — gesprochen werden darf.

Als erste Opernpremiere erschien „Turandot" von Puccini, von Heinrich Altmann glänzend inszeniert, und brachte es auf zehn Wiederholungen. In der Titelpartie alternierten Paula Buchner, deren außergewöhnliche schauspielerische Leistung faszinierte und Grete Schönegger, eine junge Elevin, deren Stimme sich damit als die schönste, tragfähigste und fast auch gepflegteste des ganzen weiblichen Ensembles entpuppte. Als Kalaf ersang sich Karl Fischer-Niemann Triumphe. Als zweite Premiere kam „Das Lied der Nacht" von Hans Gál, eine zwischen Romantik und Moderne stilistisch schwankende Oper, die trotz mancher musikalischen Qualitäten keinen nachhaltigen Erfolg errang. Die dritte Premiere war „Boris Godunoff" von Modest Mussorgsky, die dank der überdimensionalen Leistung des Titelhelden Josef Schwarz, dank aber auch der chorischen Durcharbeitung und der packenden Inszene (wie immer: Heinrich Altmann) Aufsehen erregte. Im Dezember wurde als vierte Premiere „Parsifal" von Richard Wagner gebracht, szenisch nicht ganz einwandfrei, musikalisch hochwertig, mit der glänzenden Paula Buchner als Kundry, während die Titelpartie nur mangelhaft besetzt werden konnte und später mit hervorragenden auswärtigen Gästen gegeben ward. Acht ausverkaufte Häuser lauschten mit Ergriffenheit. Die fünfte Premiere brachte „Manon Lescaut" von Puccini, ein Werk, das auch allenthalben in Deutschland jetzt seine Renaissance erlebt, mit der aparten Hela Quis als Manon, die sechste „Li-Tai-Pe" von Clemens von Franckenstein in außergewöhnlich schöner Ausstattung (Regie: Odo Ruepp), jedoch in nicht sehr glücklicher Besetzung. Die siebente Opernpremiere, „Die tote Stadt" von E. W. Korngold, eine besondere Regiegroßtat Altmanns, wurde durch Quis (Marietta), Fischer-Niemann (Paul) und den elegant-dämonischen Alexander Balaban (Pierrot) außerordentlich wirksam. — Die Ballett-Neuheiten waren: „Der Dämon" von Paul Hindemith, „Der Zaubergeiger" von Hans Grimm, beide interessante, aber nicht sehr dankbare Werke von Karl Tutein glänzend musiziert und „Congo-Song" von Marcell Frank, eine Uraufführung, die vom Komponisten selbst dirigiert wurde. — Unter den Operetten-Neuheiten sei bloß das als Oper aufgezäumte Lehár'sche Werk „Das Land des Lächelns" namhaft gemacht, das es auf 36 Aufführungen brachte, wobei der lyrische Tenor Orest Rusnak als Erfolgträger anzusehen ist. Eine reizende Mi war die kleine Fritzi Pisetta, Dirigent war Fritz Voglar.

Von grundlegenden Neuinszenierungen, die von Heinrich Altmann szenisch genial erstellt wurden, seien in erster Linie „Der Barbier von Sevilla", „Zar und Zimmermann" und „Tristan und Isolde" namhaft gemacht, wobei das erste Werk von Karl Tutein, das zweite von Oskar C. Posa, das dritte von Oswald Kabasta dirigiert wurde. Auch die Neuschöpfungen von „Don Juan", „Der Kuhreigen" und „Fra Diavolo" sind erwähnenswert.

Der letzte Monat des Jahres brachte einen Festspielzyklus. „Die Meistersinger von Nürnberg" unter Tutein eröffneten prunkvoll. Josef Manovarda (Wiener Staatsoper) als Sachs, Fritz Krauß (Münchener Staatstheater) als Stolzing, Hermann Wiedemann (Wiener Staatsoper) als Beckmesser, Erich Zimmermann (Wiener Staatsoper) als David und der überragende heimische Pogner unseres Alfred Schütz verliehen der Aufführung Glanz. Zwei Ensemblegastspiele des Mailänder Scala-Theaters vermittelten unter der genialen Stabführung Arturo Lucons als höchstwertige Orchester- und Ensemble-Kunst zu wertende Wiedergaben von „Barbier" und „Rigoletto", wobei als außergewöhnliche solistische Leistungen jedoch nur der Figaro Carlo Morellis und der Rigoletto Enrico de Franceschio zu nennen sind. Eine Jubiläums-Vorstellung zur Erinnerung an die vor 25 Jahren am gleichen Tage erfolgte österreichische Uraufführung der „Salome" von Richard Strauß folgte mit der unerhört eindringlichen Salome der Rosa Pauly (Berlin), dem würdigen Johanaan Heinrich Rehkempers (München) und dem fesselnden Herodes Gustav Wünsches (Mannheim). Leiter waren Karl Tutein und Heinrich Altmann. Im altehrwürdigen Landhaushof wurden als Freilichtaufführungen „Bastien" von Mozart mit den Wiener Sängerknaben und als Neuheit Mozarts im Archiv des hiesigen Konservatoriums aufgefundenes Ballett „Die Liebesprobe" mit dem Opernballett gebracht. Den Abschluß machte Verdi's „Aïda" unter Arturo Lucon mit Vera Schwarz (Berlin) als

Aïda, Maria Olszewska (London) als Amneris und Alfred Jerger (Wien) als Amonasro, deren hervorragende Glanzleistungen ebenbürtig und stürmisch bejubelt durch den heimischen Rhadames Karl Fischer-Niemanns ergänzt wurden.

Der Bericht wäre unvollständig, gedächte er nicht auch des Konzertlebens, das beinahe völlig dahinsiechte, gäbe es die Sinfoniekonzerte des Opernorchesters nicht, die, zehn an der Zahl, meist unter Oswald Kabasta (eines unter Oskar C. Posa, eines unter Siegm. v. Hausegger als Gast, zwei unter Tutein) viel künstlerisches Gemeingut der einschlägigen Literatur in guter Aufmachung, aber auch eine Reihe von örtlichen Neuheiten brachte, unter denen „Das dunkle Reich" von Hans Pfitzner mit dem blühenden, jauchzenden dramatischen Sopran der Grete Schönegger, dem markigen Bariton des Josef Schwarz und den Chorvereinigungen „Singverein" und „Schubertbund" einen ebenso schönen Erfolg errang, wie das neue Klavierkonzert „Castelli Romani" von Joseph Marx mit dem fabelhaft gewandten Hugo Kroemer am Klavier. Die „Dritte" von Gustav Mahler und dessen „Lied von der Erde", seit Jahrzehnten hier nicht gegeben, wurden ebenfalls freudig aufgenommen. Auch die „Tanz-Suite" von Franckenstein und eine Uraufführung aus dem Manuskript „Sinfonische Ouvertüre" von Egon Kornauth gefielen.

Der „Steirische Tonkünstlerbund" brachte als Neuheiten von seinen Mitgliedern in einem Streichsextettabend Otto Siegls op. 28, Viktor Andingers op. 18 und Arnold Schönbergs op. 4 und im Rahmen der Juni-Festwochen ein Streichquartett Hermann Kundigrabers, ein „Konzert im alten Stil" für 3 Violinen Herm. Grabners, Lieder von Oskar C. Posa und eine „Serenade für Streichtrio" von Roderich Mojsisovics zur Erstaufführung.

Dr. Otto Hödel.

## MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Vom 2. bis 5. Oktober ds. Js. findet in Baden-Baden das zweite Badische Bruckner-fest statt. Einführungsabend, Nachgelassene D-Moll-Symphonie, sogen. „Nullte". Vierte. Siebente. G-Moll-Ouverture. E-Moll-Messe. Streichquintett. A-cappella-Chöre. Dirigenten: GMD. Ernst Mehlich, Baden-Baden, Prof. Franz Moißl, Klosterneuburg-Wien, Franz Philipp, Direktor der Hochschule für Musik, Karlsruhe, Musikdirektor Otto Schäfer, Baden-Baden. Orchester: Das verstärkte Orchester der Stadt Baden-Baden. Chöre: Badischer Kammerchor, Karlsruhe; Caecilienchor der Stiftskirche, Baden-Baden. Anmeldungen und Anfragen sind an die Musikdirektion Baden-Baden oder an den ersten Vorsitzenden des Badischen Brucknerbundes, Prof. Dr. Grüninger in Weinheim (Bergstraße) zu richten.

Das für die Zeit vom 14./15. November in Flensburg beabsichtigte 2. Fest der Neuen Heinrich Schütz-Gesellschaft (Leitung Johannes Röder) muß infolge der schweren wirtschaftlichen Verhältnisse auf den 20./21. Februar 1932 verschoben werden.

In dem von der Stadt München veranstalteten Brahms-Fest wird Generalmusikdirektor Fritz Busch am 23. Oktober die Haydn-Variationen und die Vierte Sinfonie dirigieren. Edwin Fischer spielt das B-Dur-Klavierkonzert.

Das Programm der „Neuen Chormusik" 1931 in Mannheim vom 2.—4. Oktober sieht folgende Veranstaltungen vor: Freitag, 2. Oktober: Einführungs-Vortrag mit nachfolgender „Konzertanter Chormusik" (Chöre von Driesch, Wellesz, Haas); Samstag, den 3. Okt., nachm. Kindersingen (Lieder von Haas und Hindemith, teilweise mit Instrumenten), anschließend Chorübungen für Laien (Hermann), abends „Kollektive Chormusik" (mit Werken von Orff, Strawinski, Hermann, Lendvai und Dessau). Sonntag, 4. Okt. „Kultische Chormusik" (Gesänge von Haas, Grabner, P. Groß und A. Mendelssohn). Für Sonntag Nachmittag sind die Tagungsteilnehmer nach Weinheim a. d. Bergstraße eingeladen, wo im Rahmen eines zwanglosen Zusammenseins auf den Odenwald-Burgen in einem Kurz-Konzert Motetten und Madrigale von Kaminski, Armin Knab, Karl Marx und Hugo Hermann gesungen werden. Die Tagung will mit diesen Veranstaltungen Schöpfungen, Gestaltungsversuche und Probleme der modernen Chormusik öffentlich zur Diskussion stellen. Sämtliche Mitwirkende, Chorleiter, Solisten und Vereinigungen aus Mannheim, Ludwigshafen, Heidelberg, Speyer und Weinheim haben sich ehrenamtlich in den Dienst dieser auch von der Stadt Mannheim unterstützten Tagung gestellt. Ein Teil der Aufführungen wird in das Sendeprogramm des Rundfunks aufgenommen.

Auf Einladung des Komitees für Internationale Festspiele wird das Baseler Stadttheater während der Völkerbundstagung im Herbst eine Reihe von Aufführungen veranstalten. Zur Aufführung gelangen: „Fidelio", „Die Zauberflöte",

„Don Juan“ in der italienischen Originalsprache und „Tristan und Isolde“. Die musikalische Leitung der Werke liegt in den Händen von Dr. Felix Weingartner und Gottfried Becker. Die künstlerische Gesamtleitung und die Inszenierungen der vier Werke besorgt Direktor Dr. Oskar Wälterlin.

Arthur Piechler's „Sursum corda“ (Hymnen an die Kirche) von Gertrud von Le Fort für Chor, Soli und Orchester gelangte als Festveranstaltung anläßlich der Tagung des 70. Katholikentages in Nürnberg durch den Münchener Domchor und den Laucherchor in Nürnberg zur Aufführung. Eine Wiederholung des Werkes findet in der Schlußfeier des Katholikentages, verbunden mit der Elisabethenfeier am 22. November d. J. statt.

Bad Ems veranstaltete vom 9. bis 11. September drei Festkonzerte, die dem Gedächtnis Mozarts gewidmet waren, und zwar einen Klavierabend von Alfred Hoehn-Frankfurt a. M., Kammermusik und Lieder, und ein Orchesterkonzert (Solist Prof. Gustav Havemann-Berlin).

Der „Sängerbund an der Saale“ beabsichtigt, nach dem Vorbild Nürnbergs eine Mitteldeutsche Sängerwoche zu veranstalten.

Am 3. und 4. Oktober findet in Mainz der Sängertag des Deutschen Sängerbundes statt, an dem Abgeordnete in- und ausländischer Vereinigungen teilnehmen.

## GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Über Johann Walter und die Musik der Reformationszeit hält am Festabend der diesjährigen (14.) Jahresversammlung der Luther-Gesellschaft (Präsident: Prof. D. Paul Althaus-Erlangen) Montag, den 19. Oktober, im Altstädter Logenhaus-Saal in Dresden Prof. Dr. Willibald Gurlitt, Ordinarius der Musikwissenschaft an der Universität Freiburg i. Br., einen auch öffentlich zugänglichen Vortrag. Johann Walter (1496—1570) steht am Beginn der Musikgeschichte des deutschen Luthertums als die entscheidende Gestalt. Der Torgauer Kantor hat die musikalische Liturgie der protestantischen Kirche begründet, das älteste evangelische Chorgesangbuch geschaffen und als Freund Luthers und dessen Mitarbeiter bei der Wittenberger kirchenmusikalischen Erneuerungsarbeit den spätgotisch-gregorianischen cantus-firmus-Stil der deutschen Kirchenmusik in jenen spezifisch lutherischen umgeprägt, der letztlich in der Choralkunst Seb. Bachs gipfelt, und dem er als Schöpfer und Leiter der städtischen Kantorei in Torgau und der kurfürstlichen Hofkapelle in Dresden zum Durchbruch verholfen hat. — Angesichts der heutigen Luther-Renaissance und der vertieften Selbstbesinnung der evangelischen Kirche auf Grund des erneuerten Studiums ihres reformatorischen Ursprungs gewinnt die altehrwürdige Kantorengestalt Johann Walters, sowie die religiöse Richtung seines künstlerischen Schaffens und Wirkens in Torgau und Dresden wesentlich erhöhte Gegenwartsbedeutung. Deshalb darf der Vortrag von Professor Gurlitt mit der Teilnahme ebenso der kirchlich und liturgisch wie der musikalisch und musikgeschichtlich interessierten Kreise rechnen.

Der „Internationale Verband für Mandolinenmusik“ hat beschlossen, vom 18.—24. Oktober eine internationale Werbewoche für Mandolinenmusik zu veranstalten.

Zum Zwecke der Errichtung eines Deutschen Nationaltheaters in Berlin hat sich der „Deutsches Nationaltheater Berlin“ eingetragene Verein gegründet. Mit der organisatorischen und künstlerischen Leitung wurde der frühere Intendant der Großen Volksoper Berlin, Otto Wilhelm Lange, beauftragt. Bereits ab September sollen einzelne Vorstellungen zu volkstümlichen Preisen für die Mitglieder stattfinden.

Der etwa 25 Ortsgruppen umfassende „Richard-Wagner-Verband deutscher Frauen“ hat in Köln unter dem Vorsitz von Johanna Hesse eine neue Ortsgruppe errichtet, die im kommenden Winter mit Orchesterkonzerten und Vorträgen in die Öffentlichkeit treten wird.

Um nicht durch eine Überfülle der Darbietungen die Existenz aller Konzertveranstalter zu bedrohen, haben sich in Mannheim die am Konzertleben interessierten Organisationen zu einer losen Vereinigung zusammengeschlossen, deren Mitglieder ihre Programmentwürfe untereinander austauschen und ihre Pläne besprechen wollen. Man hofft, dadurch zu einer Einschränkung der Zahl der Veranstaltungen zu kommen.

## KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Der Bad. Kammerchor der Bad. Hochschule für Musik wird während der Badischen Woche in Karlsruhe in 4 Veranstaltungen mitwirken, wobei „Alte badische Musik aus dem 16. und 17. Jahrhundert und a cappella-Chöre“ von Franz Philipp zum Vortrag gebracht werden.

Die Staatliche Hochschule für Musik zu Weimar (Dir. Prof. Bruno Hinze-Reinhold) versendet einen Jahresbericht, aus dem wir entnehmen, daß die Anstalt im Konzertwinter 1930/31 insgesamt 32 öffentliche Veranstaltungen unternahm, unter welchen die Aufführung der 2. Symphonie A-dur von Richard Wetz durch das Schülerorchester (Leitung GMD. Dr. Ernst Praetorius) sowie eine Bach-Morgenfeier mit der Darbietung des „Musikalischen Opfer“ besondere Erwähnung verdienen. Die Schule wird bei den Goethe-Festwochen Ostern 1932 mit vier musikalischen Veranstaltungen beteiligt sein, die in der Haupt-

sache Musik aus Goethes Zeit verheißen. Außerdem werden in diesen Wochen musikalische Sonderkurse an der Hochschule abgehalten, für Studierende wie Lehrende, durch die Professoren Bruno Hinze-Reinhold (Klavier) und Hans Bassermann (Violine), sowie durch Frau Anna Hinze-Reinhold (Klaviertechnik).

Die vom Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht für die Zeit vom 5.—10. Okt. geplante IX. Reichsschulmusikwoche mußte infolge der schwierigen wirtschaftlichen Verhältnisse auf einen späteren Zeitpunkt verschoben werden.

Die Städt. Musikhochschule zu Mainz brachte am 29. August eine Wiederholung von Richard Strauß' „Fledermaus" unter der musikalischen Leitung von Hans Gal. Solisten, Chor und Orchester wurden ausschließlich von Angehörigen der Schule gestellt.

Das Schlesische Konservatorium in Breslau hat ab September 31 eine Jazzklasse eingerichtet und eröffnet ab 13. Oktober eine Abteilung für Schauspiel, Sprech- und Tonfilm unter Leitung der Bühnenregisseurin Heide-Matzdorff. — Auch du, mein Sohn Brutus?

Die Musikabteilung des Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht veranstaltet in Berlin von Oktober 1931 bis März 1932 in Verbindung mit der Deutschen Akademie für soziale und pädagogische Frauenarbeit einen wöchentlich zweistündigen musikpädagogischen Lehrgang für Kindergärtnerinnen, Hortnerinnen, Jugendleiterinnen, Wohlfahrtspflegerinnen und Sozialbeamtinnen. Leitung des theoretischen Kurses: Susanne Trautwein (Grundlagen der Melodielehre auf Tonika-Do aufgebaut, angewandte Liedkunde); Else Pitsch (Instrumentalpflege im Anfang). Beginn des Kurses: Mittwoch, den 21. Oktober von 18—19½ Uhr. Leitung des praktischen Kurses: Charlotte Blensdorf (Selbstanfertigung von Bambusflöten); Käthe Jacob (Rhythmik); Waldtraut Lüpkes (Kinderlied, Kinderinstrumente, Bewegungsspiele); Else Pitsch (Melodie- und Textimprovisationen). Beginn des Kurses: Mittwoch, den 21. Oktober, 16—17¾ Uhr. Die Kurse sind organisch zu einem Lehrgang vereinigt, können aber getrennt besucht werden. Teilnehmergebühren: Theoretischer Kursus RM. 8.—, Praktischer Kursus RM. 6.—. Anmeldungen und Anfragen bis spätestens 15. Oktober an die Geschäftsstelle der Deutschen Akademie für soziale und pädagogische Frauenarbeit, Berlin W 30, Barbarossastr. 65, die auf Wunsch Programme versendet.

Die diesjährigen internationalen Dirigenten- und Musikkurse des Salzburger Mozarteums fanden am 27. August ihren Abschluß. Ein von Mozart bis Wagner reichender „Opernfragmentabend" der Opernklasse von Frau Kammersängerin M. Gutheil-Schoder sowie der Dirigentenklasse der Kapellmeister M. von Zallinger (Opernhaus Köln) und H. von Karajan (Stadttheater Ulm) gab sechs Kapellmeisteraspiranten und vielen Gesangsbeflissenen erwünschte Gelegenheit, im Stadttheater Salzburg erfolgreich Zeugnis abzulegen für die emsige in den Kursen geleistete Arbeit.

Dr. Erwin Walter.

## KIRCHE UND SCHULE.

Der Magdeburger Madrigalchor (Leitung Martin Jansen) führte am 13. September d. Js. in der Heiligen Geist-Kirche in Magdeburg Bachs Matthäus-Passion in Originalbesetzung, also mit einer Anzahl von Sängern und Instrumentalisten, wie sie vermutlich dem Thomaskantor zur Verfügung stand, auf. Es wirkten mit 30 Sänger (die Sologesänge wurden, Bachs Praxis entsprechend, von Stimmen aus dem Chor ausgeführt) und 30 Musiker, ferner noch einige Knaben als Choralisten.

Das Collegium musicum der Universität Erlangen (Leitung: Privatdozent Dr. R. Steglich) hat im letzten Sommersemester vor einem größeren akademischen Hörerkreis zwei Abendmusiken veranstaltet. Die erste war Georg Philipp Telemann gewidmet, der in diesem Jahre ein Vierteljahrtausend alt geworden ist. Die zweite brachte „Musik am Hofe der Grafen von Schönborn im Zeitalter des Barock". Sämtliche Werke dieses zweiten Abends wurden mit Genehmigung des Grafen Dr. Dr. Erwein von Schönborn nach Manuskripten, zumeist Unica, der Gräflich von Schönbornschen Bibliothek aufgeführt.

In der deutsch-böhmischen Braunkohlenstadt Brüx veranstaltete die Reichsvereinigung „Kirchenmusikbund" gemeinsam mit der Vereinigung der Chorregenten und Organisten Anfang September eine großangelegte Kirchenmusiktagung. In ihrem Mittelpunkt standen Massenchoraufführungen in der alten Brüxer Stadtkirche, in denen in erster Linie einheimische Tonsetzer kirchlicher Musik zu Gehör kamen. Gelegentlich dieser 1. Deutschen Tagung für Kirchenmusik in Böhmen fand in der Brüxer Stadtkirche eine künstlerisch glänzend verlaufene Festaufführung statt, bei der die „Missa solemnis" von dem Brüxer Kirchenmusikdirektor Rudolf Engel und eine Reihe anderer Werke von Lemacher, Krihovsky und Rauber zur Wiedergabe gelangten.

Eine Abendmusik in der St. Georgenkirche zu Rötha unter Mitwirkung von Joh. Piersig, Leipzig und Rudolf Watzke, Berlin bot Werke von Buxtehude, Schütz und J. S. Bach.

## PERSÖNLICHES

Prof. Fritz Heitmann wurde eingeladen, in Leningrad eine Reihe von Orgelkonzerten zu veranstalten.

Paul Radig, der städtische Musikdirektor von Heidelberg, tritt nach 33jähriger Tätigkeit in den Ruhestand. Der Posten wird neu ausgeschrieben.

Der preußische Minister für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung hat Dr. Eduard Kreuzhage zum staatlichen Musikberater für den Regierungsbezirk Düsseldorf ernannt.

Am 1. September begingen folgende neun Kammermusiker des Hamburger Stadttheater-Orchesters ihr 25jähriges Jubiläum: Hermann, Lotthammer, Klöppel, Goebel, Naumann, Krüger, Eisenhardt, Schultze und Wraske.

Mit Ende des abgelaufenen Studienjahres hat Prof. Dr. Roderich von Mojsisovics die Leitung des Grazer „Konservatorium des Steiermärkischen Musikvereines", die er durch zwanzig Jahre inne hatte, niedergelegt. Dem Vernehmen nach wird seine Stelle eingespart. Erst durch Mojsisovics' durchgreifende Reorganisation wurde die seit 1815 bestehende Musikschule derart ausgebaut, daß die österr. Regierung sich entschloß, der Anstalt den Konservatoriumstitel zu verleihen. Die wichtigsten Neuschöpfungen waren neben der Wiedereinführung des Sologesangsunterrichtes die Errichtung einer Opern- und Schauspielschule, verbunden mit Klassen für rhythmische Gymnastik (Szenische Opern-, Schauspiel- und Tanzspielaufführungen), eines „Seminars für Theorie und Geschichte der Musik", einer „Meisterklasse für Komposition und Operndramaturgie" (beide Klassen von Dr. von Mojsisovics geleitet), ferner von Meisterklassen für Solo- und dramatischen Gesang, Geige, Klavier, einer Vorbereitungsklasse für Orchesterspiel, Klassen für Sprachtechnik, Kunstgeschichte u. s. f. — In den Konzerten des Konservatoriums und des Musikvereins hat v. Mojsisovics eine große Anzahl von Ur- und Erstaufführungen reichsdeutscher und deutsch-österreichischer Komponisten gebracht. Unter seinen Schülern aus dieser Zeit seien genannt: der 1915 gefallene Liederkomponist Viktor Poiger, ferner Otto Siegl-Bielefeld, Alois Pachernegg-Berlin, Grete von Zieritz-Berlin, Hanns Holenia-St. Gallen i. d. Schweiz, Rudolf Glinschegg-Biel-Neuenburg, Hermann Laminger-Tarnopol, Chlodwig Rasberger-Frankfurt a. M., Ernst Geutebrück-Liegen, Hermann Richter-Graz, Max Schönherr-Wien, Erika Kepka-Graz, Konrad Steckl-Graz.

Dr. Frieder Weißmann, der bis 1925 als Kapellmeister an der Berliner Staatsoper und später als Dirigent in Münster, Königsberg und Dresden tätig war, wurde ab Oktober als Dirigent des Berliner Sinfonie-Orchesters verpflichtet.

Dr. Hans Hermann Rosenwald trat in die Direktion der Berliner Lessinghochschule ein und übernimmt die Ausgestaltung der dortigen Musikabteilung.

*Geburtstage:*

Eugen Sandow, der bekannte Violoncellist, feierte am 11. Septbr. seinen 75. Geburtstag. In Berlin geboren und in der Berliner Hochschule für Musik ausgebildet, wurde Eugen Sandow 1879 Solo-Cellist der Berliner Königlichen Oper, der er in dieser Stellung dreißig Jahre angehörte. Als Konzertgeber bereiste er mit seiner schon vor Jahren verstorbenen Gattin, der Liedersängerin Adelina Sandow-Herms, ganz Deutschland und zählte seinerzeit zu den besten und beliebtesten Solisten auf dem Podium. Noch in seinem hohen Alter konnte sich der in Lichterfelde ansässige Künstler, der sich seiner vollen Rüstigkeit und Gesundheit erfreut, wiederholt im Rundfunk hören lassen.

Der Erste Vorsitzende der Berliner Liedertafel Dr. Otto Hönig wurde 50 Jahre alt. Durch seine schriftstellerische Begabung ist er weit über die Grenzen des Männerchorwesens bekannt geworden. Seine Dichtungen wurden von zahlreichen bekannten Komponisten, darunter Hugo Kaun, vertont.

Oskar Schwalm, Konzertsaalbesitzer und bekannte Berliner Persönlichkeit, ehemals auch als Leiter unserer ZFM tätig, wurde 75 Jahre alt. Verlag und Schriftleitung der ZFM sprechen dem hochverdienten Förderer unseres Musiklebens nachträglich ihre aufrichtigsten Glückwünsche aus.

*Todesfälle:*

† Franz Schalk, der vor kurzer Zeit noch Direktor und erster Kapellmeister der Staatsoper in Wien war, in Edlach nach langer, schwerer Krankheit (vergl. den Aufsatz S. 866/7).

† am 12. September Prof. Otto Schmid in Dresden nach einem Schlaganfall im Alter von 73 Jahren. Der Verstorbene, unser treuer Dresdener Musikmitarbeiter, hat sich um Dresdens Musikgeschichte durch zahlreiche Arbeiten nicht wenig verdient gemacht, zu denen auch die große Sammlung „Musik am sächsischen Hofe" gehört. Mit größter Liebe verfolgte er als echter Dresdner vor allem die Dresdner Oper, befaß überhaupt gerade für das Opernfach einen ausgeprägten Instinkt und ließ sich hier, mochte die Entwicklung wie sie nur wollte laufen, nichts vormachen, die Grundgesetze der Operngattung lagen für ihn als ein Festgegebenes vor und er irrte sich auch nur ganz selten. Wir werden dem geraden Manne, der viele Jahrzehnte Musikkritiker des Dresdener Journal, jetzt der Sächsischen Staatszeitung war, ein getreues Andenken bewahren.

† Prof. Heinrich Grünfeld, der ausgezeichnete Cellist und Kammermusikspieler, geb. 21. 4. 1855 in Prag, Schüler des dortigen Konservatoriums, seit seinem 21. Lebensjahre in Berlin. Der Verstorbene verkörperte ein halbes Jahrhundert Berliner Musikgeschichte. Als Künstler, als Mensch und Gesellschafter war er unzertrennlich mit dem Wesen der Berliner Musiksphäre verbunden.

† in Lugano der ehemals berühmte Geiger Cesar Thomson im Alter von 74 Jahren. Seit zehn Jahren hatte er sich von der Öffentlichkeit zurückgezogen. Das von ihm Ende des vorigen Jahrhunderts gegründete Streichquartett hatte Weltruf.
† 92 Jahre alt in Schleiz der Hoforgelbaumeister Ernst Poppe. Zahlreiche Orgelwerke sind von ihm in den Kirchen des reußischen Ober- und Vogtlandes gebaut worden.
† nach schwerem Leiden ist in Wien der ehemalige Konzertmeister der Staatsoper Prof. K. Prill im 67. Lebensjahre. Er war gebürtig in Berlin, Schüler der kgl. Hochschule, von 1891 bis 97 Konzertmeister des Leipziger Gewandhausorchesters und bekleidete in Wien die Stellung eines Violinprofessors am Konservatorium. Seine Brüder Paul und Emil Prill haben sich ebenfalls einen hochgeachteten Namen in der Musikwelt geschaffen.
† kürzlich zwei bekannte Sängerinnen: Marie Wittich, Mitglied der Dresdner Staatsoper, und die erste „Salome", auch in Bayreuth mit größtem Erfolg tätig gewesen und ferner die Gesangsmeisterin Frau Ludwig Strakosch, Leiterin einer berühmten altitalienischen Gesangsschule. Ihr Weg führte sie von Brünn nach Hamburg und Berlin, auch als Filmschriftstellerin und Operettenlibrettistin hat sich die Verstorbene einen geachteten Namen erworben.
† in Dresden im Alter von 91 Jahren Frau Serafine Tausig, die Witwe des Pianisten Karl Tausig. Sie hat ihren Gatten, der zu den glänzendsten Virtuosenerscheinungen des jüngeren Kreises um Liszt zählte und unter anderem den ersten Klavierauszug von Wagners „Meistersingern" schuf, um volle 60 Jahre überlebt. Selbst eine ausgezeichnete Pianistin, die mit ihrem Gatten verschiedentlich konzertierte, hat sie bis in ihr spätes Alter sich praktisch auf künstlerischem Gebiete betätigt durch Unterrichtgeben, auch durch wohltätige Fürsorge für junge Künstlerinnen. Auch ihr Tod stand im Zeichen ihrer Kunst: sie ist, am Klavier sitzend, eine Komposition ihres Mannes vor sich, entschlafen.
† Domchordirektor i. R. Theodor Cortner, ehemals Lektor an der Universität Münster, im Alter von 75 Jahren.

## BÜHNE.

Trotz der Ungunst der wirtschaftlichen Verhältnisse sind die Vorstellungen der Dresdner Staatsoper in der neuen Spielzeit erfreulich gut besucht. Die Preise wurden um 20 Prozent gesenkt.

Das Königsberger Opernhaus, Intendanz Dr. Hans Schüler wird in der Spielzeit 1931/32 folgende Werke zur Aufführung bringen: Die Spielzeit wird eröffnet mit einer Neuinszenierung von Mozarts „Cosi fan tutte". Es folgt eine Neuinszenierung des „Ring des Nibelungen" und einiger bekannter Repertoirewerke wie „Traviata", „Freischütz", „Falstaff", „Ariadne auf Naxos". Als Erstaufführungen für Königsberg sind vorgesehen: Hindemith „Neues vom Tage", Strawinski „Pulcinella", Milhaud „Der arme Matrose", Wagner-Regeny „Jakob und Esau", Joh. Seb. Bach „Phöbus und Pan" (szenische Aufführung), Haydn „Der Apotheker" (Zum 200. Geburtstage des Meisters), Goethe „Claudine von Villa Bella" mit der Musik des alten Königsberger Komponisten Joh. Friedrich Reichardt (1752—1814), Weinberger „Schwanda, der Dudelsackpfeifer", Pfitzner „Das Herz". Als musikalischer Oberleiter wurde Bruno Vondenhoff verpflichtet, der gleichzeitig Leiter der Königsberger Sinfonie-Konzerte ist und im Königsberger Rundfunk 10 Sinfoniekonzerte dirigiert. Als Oberregisseur wurde neu verpflichtet Wolfram Humperdinck, der Sohn des Komponisten.

Die Spielzeit 1931/32 der Städtischen Bühnen Hannover (Operndirektor Rudolf Krasselt) wurde am 22. Aug. mit einer Aufführung von Rich. Wagners „Die Meistersinger von Nürnberg" eröffnet. Am 16. Sept. folgte die Uraufführung der „Prinzessin Brambilla" von Walter Braunfels. Musikalische Leitung: Rudolf Krasselt, Regie: Hans Winkelmann, Bühnenbild: Kurt Söhnlein.

Ein Rückblick auf die Tätigkeit der Städtischen Bühnen zu Düsseldorf während der letztvergangenen Spielzeit läßt erkennen, daß dies Theater neben der Pflege der Klassiker (Gluck, Mozart, Beethoven, Wagner) ein besonderes Augenmerk Werken von Verdi („Der Troubadour", „Die Macht des Schicksals"), Johann Strauß („Der Rosenkavalier"), Hans Pfitzner („Der arme Heinrich"), Strawinski („Die Geschichte vom Soldaten"), Janacek („Aus einem Totenhaus"), Alban Berg („Wozzek") und Kurt Weill („Der Lindbergh-Flug") widmete. Besonders hervorzuheben ist eine Wiederverlebendigung von Hermann Goetz' „Der Widerspenstigen Zähmung", das 10 Aufführungen erlebte. Als Ur-Aufführung hat das Theater in dieser Spielzeit Manfred Gurlitts „Soldaten" herausgebracht.

Das Augsburger Stadttheater bereitet unter seinem neuen Intendanten Pabst für die kommende Spielzeit vor: Glucks „Alceste", Mozarts „Cosi fan tutte", Webers „Oberon", Verdis „Troubadour", Cornelius' „Der Barbier von Bagdad", Lortzing's „Undine", Strauß' „Salome", Schrekers „Schatzgräber". An Erstaufführungen sind u. a. Pfitzners „Das Herz", Wolf-Ferraris „Sly" und Brandts „Maschinist Hopkins" geplant.

Max von Schillings' Oper „Der Pfeifertag" ist vom Komponisten einer völligen Neubearbeitung unterzogen worden. Die erste Aufführung des umgearbeiteten Werkes fand am 12. Sept., zugleich als erste Premiere in dieser

Neue Orchestermusik
von

## Carl Schroeder

**Tanzspuk**
Mitternächtlicher Reigen

**Geheimnisvoller See**
Stimmungsbild

**Erinaka**
Neugriechische Tanzsuite

(Die beiden letzten, zuerst erschienenen Werke hatten vom Juni bis September bereits über 50 Aufführungen, darunter auch im Rundfunk)

**Praeger & Meyer, Bremen**

---

## W. v. Baußnern

**Drei kleine Sonaten**
für Klavier
Nr. 1 (leicht) M. 1.50, Nr. 2 (1. Mittelst.) M. 2.–, Nr. 3 (Mittelst.) M. 3.—.

*Diese kleinen Sonaten verbinden in meisterhafter Weise bedeutende instruktive Vorzüge (insbesondere auch für die sonst meist vernachlässigte linke Hand) mit reicher melodischer Erfindung und formvollendetem Aufbau.*

**3 slavische Noveletten**
für Klavier M. 4.—

**Motette:**
„Ich will den Herrn loben alle Zeit" für gem. Chor u. Orgel.
Partitur M. 4.–, jede Chorstimme M. —.40.

*Ein trotz leichter Ausführbarkeit besonders eindrucksvolles Chorwerk des Meisters!*

Ansichtsmaterial bereitwilligst!

Ries & Erler G. m. b. H., Berlin

---

Die systematisch geordnete Auswahl der 700 wichtigsten Übungen und Etüden aus Czernys gesamtem Schaffen. Alles andere ist Ballast für Lehrer und Schüler.

## Czerny-Mayer-Mahr
DAS CZERNY-STUDIUM




Lehrordnung für die bayerischen Lehrer- und Lehrerinnenbildungsanstalten

Klavier

Das Klavierspiel wird als Pflichtfach in der 1. und 2. Klasse mit je zwei Wochenstunden, in der 3. und 4. mit je einer Wochenstunde, in der 5. und 6. Klasse als Wahlfach gepflegt. Als Lehrstoff für die einzelnen Klassen wird empfohlen:

1. Klasse: Czerny-Mayer-Mahr „Das Czerny-Studium" Ia Vorstufe.
2. Klasse: Czerny-Mayer-Mahr „Das Czerny-Studium" Ib Vorstufe. ... die leichteren Sonatinen ... Stücke ähnlichen ... von ... Schwierigkeitsgra... 3. Klasse: Czerny: ... op. 29, die größeren ...

Ausführlicher Prospekt und Prüfungsfreistück steht zur Verfügung.

B·SCHOTT'S SÖHNE·MAINZ

---

## W. v. Baußnern

Suite in 4 Sätzen für Klavier 2 hd. Mk. 3.80

**E. Joh. Bach**
Die vollendete Klaviertechnik
In Ganzleinen gebunden Mk. 16.—

„Ich wünsche dieses Buch in die Hände jedes klavierspielenden Künstlers, es ist eins der besten Werke, die je über das Klavierspielen geschrieben wurden."
Kapellmeister Georg Pilowski.

**Eugen Tetzel**
Rhythmus und Vortrag Mk. 3.60

„Die hier niedergelegten, als Resultat eingehender Untersuchungen sehr hochzuwertenden Ausführungen werden manchem Interpreten sowohl wie Hörer die Augen über die Forderungen einer vollendeten Vortragsart öffnen." Nürnberg-Fürther Presse.

**WÖLBING-VERLAG**
Berlin – Lichterfelde – West
Ruthner Weg 17

Saison, in der Staatsoper Unter den Linden statt. Dirigent war Generalmusikdir. Erich Kleiber.

Wilhelm Kempffs erfolgreicher Einakter „König Midas" ist von den Bühnen in Rostock und Schwerin zur Aufführung angenommen worden.

Außer den mitgeteilten Neuheiten der Berliner Städtischen Oper sind für die jetzige Spielzeit weiterhin vorgesehen: „Beatrice und Benedikt" von Berlioz, „Der Dreispitz" von Manuel de Falla, „Madame l' Archiduc" von Offenbach, „Oberst Chabert" von H. W. v. Waltershausen; aufgenommen werden in den Spielplan in neuer Inszenierung „Rienzi", „Zauberflöte", „Elektra", „Der Widerspenstigen Zähmung", „Das Mädchen aus dem goldenen Westen".

Die Berliner Kroll-Oper wird künftig als zweite Probebühne der Staatsoper zur Erzielung gründlicherer Repertoire-Vorbereitungen Verwendung finden.

Das Stadttheater in Zürich verheißt die Erstaufführungen von „Wozzeck", „André Chenier", „Don Juan in der Fremde", „Der Corregidor", „Penthesilea" und „Don Ranudo" von Othmar Schoeck, sowie Pfitzners „Das Herz".

Das Stadttheater in Basel bringt „Simone Boccanegra", „Die Neugierigen Frauen", „Dame Kobold", Weills „Jasager", Haydns „Apotheker", Schuberts „Der häusliche Krieg".

Mozarts „Idomeneo" in der Neubearbeitung von Richard Strauß und Lothar Wallerstein wird in der kommenden Saison an folgenden Bühnen zur Aufführung gelangen: Weimar, Erfurt, Mannheim, Cassel, Göttingen, Brüssel, Prag. Wien und Magdeburg übernehmen das Werk aus der Spielzeit 1930/31 in die neue Saison.

Eine interessante Statistik über die Musik- und Theater-Ausgaben deutscher Großstädte in der vorigen Spielzeit veröffentlicht die „Deutsche Musikerzeitung". Die nachstehenden Zahlen bezeichnen den städtischen Zuschuß für Theater und Orchester, auf den Kopf der Bevölkerung umgerechnet. Es bringen auf: Mannheim 7,04 Mk., Bochum 5,61 Mk., Duisburg 4,91 Mk., Frankfurt (Main) 4,57 Mk., Düsseldorf 4,49 Mk., Dortmund 4,35 Mk., Hannover 4,28 Mk., Köln 3,61 Mk., Magdeburg 3,15 Mk., Essen 2,82 Mk., Leipzig 1,92 Mk., Hamburg 1,90 Mk., Stuttgart 1,83 Mk., München 1,25 Mk., Breslau 1,18 Mk., Dresden 1,16 Mk., Berlin 0,65 Mk.

Das Hessische Landestheater hat Felix Weingartner für die Leitung von drei „Meistersinger"-Aufführungen verpflichtet.

An den württembergischen Landestheatern in Stuttgart werden mit Beginn der neuen Spielzeit sowohl in der Oper als auch im Schauspiel die Preise ganz erheblich, bis zu 30 v. H., gesenkt, eine Maßnahme, die in diesem Umfang noch von keiner größern deutschen Bühne herbeigeführt worden ist.

Als Neuheiten werden im Leipziger Stadttheater die Opern „Wozzek", „Der Corregidor", „Die weiße Dame" und „Don Carlos" vorbereitet.

In Kaiserslautern fand die Gründung der Pfalzoper G. m. b. H. statt. Das Stammkapital beträgt 20 000 Mark. Sitz der Gesellschaft ist Kaiserslautern. 13 500 Mark vom Stammkapital übernimmt die Stadt Kaiserslautern, 2000 Mk. Zweibrücken, 2500 Mk. der Volksbildungsverein Pirmasens, der Rest verteilt sich auf Pfälzer Volksbildungsvereine und Städte.

Der englische Musiker T. C. Fairbairn bereitet eine Aufführung des Händelschen „Messias" in dramatischer Form vor. Nachdem bereits das Oratorium „Elias" in Deutschland in dieser Form zu Gehör gebracht worden ist, sieht man dem Plan mit Erwartung entgegen, besonders im Hinblick auf die größere dramatische Wirkung, die der „Messias" in seinen Chören besitzt. Im Grunde genommen aber eine starke Stillosigkeit.

Paul Graener's neue Oper „Friedemann Bach" (Text: Rudolph Lothar) ist vom Landestheater Schwerin zur Uraufführung angenommen worden. Die Premiere des Werkes findet Ende November des Jahres statt.

Magdeburg hat beschlossen, die städtischen Theater für die Spielzeit 1931/32 in vollem Umfange durchzuführen. In der Beratung über den revidierten Etat wurde festgestellt, daß bei einer Schließung der Theater kein wirtschaftlicher Nutzen entstehen würde. Eine Fortführung der Theater würde eine Ausgabe von rund 700 000 Mark verursachen, während dagegen bei einer Schließung der städtischen Bühnen eine Million Mark aufgewendet werden müßten.

Die staatliche Oper in Budapest wird wegen der erheblichen Einschränkung der staatlichen Subventionen von nun an wöchentlich nur noch drei Vorstellungen geben. Außerdem sollen die Gagen der Mitglieder der Oper erheblich reduziert werden.

Die intensive Werbetätigkeit der Kölner Bühne hat die vorjährige Platzmietenzahl fast erreicht, sodaß bereits eine neue Mietreihe eingelegt werden mußte.

Das Glogauer Stadttheater wird in der kommenden Spielzeit die billigsten Eintrittspreise in Deutschland erheben. Mit Rücksicht auf die schwierige Wirtschaftslage der Gegenwart sind die Eintrittspreise auf 60 Pfennig bis 1,20 Mark herabgesetzt worden. Die Direktion hofft jedoch, trotz dieser Preisherabsetzung den Etat ausgleichen zu können.

Die Fortführung des Reußischen Theaters in Gera darf unter Einschränkung des Spielbetriebes als gesichert gelten, nachdem das Land Thüringen und die Stadt eine Bürgschaft

für etwaige Etatsüberschreitungen in Höhe von je 50 000 Mark übernommen haben.

Das Badische Landestheater in Karlsruhe hat das Ballett „Die Millionen des Harlekin“ von Drigo mit einer neuen Handlung von H. J. Fürstenau zur Uraufführung erworben.

Die Kölner Oper plant unter Initiative von Hans Strohbach aus Sparsamkeitsgründen versuchsweise eine Umstellung auf Projektion von Bühnenbildern. Es bleibt abzuwarten, ob die grundsätzliche Einführung von projizierten Bühnenbildern den künstlerischen Ansprüchen genügen wird.

## KONZERTPODIUM.

In den Konzerten des Vereins der Musikfreunde und des Oratorien-Vereins Kiel (zusammen mit Lehrergesangverein) ist für den kommenden Winter unter Leitung von Prof. Dr. Fritz Stein neben Bekannterem die Aufführung folgender Werke in Aussicht genommen: H. Schütz, Matthäus-Passion; Joh. Chr. Bach, Sinfonia Es-Dur (herausgegeb. v. Fr. Stein); A. Bruckner, IX. Sinfonie, 150. Psalm; H. Berlioz, Harold-Sinfonie; C. Franck, Sinfonische Variationen; H. Wolf, Chorballade: Der Feuerreiter; M. Reger, Requiem, „Weihe der Nacht“, „An die Hoffnung“; H. Wunsch, Kl. Lustspiel-Ouvertüre; N. O. Raasted, Bilder aus Finnland; P. Hindemith, Konzert für Viola d'amour u. a.; K. Thomas, Weihnachtsoratorium; H. Kaminski, Passion.

Der Würzburger Prof. Hanns Schindler gab in Aschaffenburg ein Orgelkonzert mit Werken von Bach, Sweelinck, Reger und Schindler.

Kurt Barth, der um das Flensburger Musikleben hochverdiente städt. Musikdirektor, hat wieder einen der Bedeutung Flensburgs als Grenzstadt entsprechenden Konzertplan zusammengestellt, in dem außer den selbstverständlich gewordenen Aufführungen der Klassiker und Romantiker auch die gesunde Moderne nicht fehlt. Raphaels „schottische Variat.“ v. Bartels' Sinfonie, die Weisbach in Düsseldorf aus der Taufe hob, Braunfels' Konzert für Orch. u. Orgel mit kl. Chor und Frenkels Violinkonzert beweisen einen auch von der Presse Flensburgs hervorgehobenen guten Geschmack und glücklichen Griff. Trotz denkbar knappster Geldmittel konnte Barth außer viel versprechenden Anfängern auch Namen von Rang wie Riele Queling, Fr. Hagedorn-Chevalley, Alfred Hoehn, Agnes Lenbach und Stefan Frenkel verpflichten. — Die einheimische Presse weist darauf hin, daß der bisherige Abonnentenstamm unbedingt weiter erhalten bleiben muß. wenn nicht, bedingt durch die wirtschaftliche Lage, das kostbarste Kulturinstrument dieser Grenzstadt seiner Auflösung entgegen sehen soll! Barth ist jetzt schon den siebenten Winter an verantwortlicher Stelle tätig. Der Besuchererfolg spricht für ihn. Denn wenn bei einem Saal von 1500 Plätzen immer in jedem Konzert — und in sechs Wintermonaten finden Konzerte, jeden Montag eines, statt — rund 1000 Personen zu sehen sind, so muß schon das Orchester und sein Dirigent entsprechende Anziehungskraft haben.

Otto Siegls Sinfonietta, welche bereits über ein Dutzend Aufführungen erlebte (darunter in Wien, Graz, Hagen, Essen, Leipzig, Barcelona) gelangt in der kommenden Saison in Bielefeld unter Max Cahnbley zur Erstaufführung.

Carl Tutein, der musikalische Leiter der Zoppoter Waldoper und Grazer Operndirektor führte am 14. August das „Orchesterzwischenspiel und Taglied Walthers von der Vogelweide“ aus Roderich v. Mojsisovics' einaktigem Opernlustspiel „Die Locke“ — zum allerersten Male in der Neueinrichtung für Orchester allein — in den Zoppoter Symphoniekonzerten auf. Das Stück erschien im Verlag Max Hieber in München.

Jakob Trapp, der Direktor der Trapp'schen Musikschule und Leiter des „Süddeutschen Kammerorchesters“, des „Süddeutschen Quintetts“ — und „Trios“, veranstaltet in diesem Winter einen Zyklus von 12 Volkskonzerten, die bei niedrigsten Preisen allen Kreisen Gelegenheit zum Besuch geben. Die Programme verzeichnen wertvollste Kammermusikliteratur älterer wie neuerer und moderner Meister. Der erste Abend am 29. September bringt Werke von Händel, Mozart, Volkmann und Sinigaglia.

Edwin Fischer spielt am 2. Dezember in einem Konzert in der Singakademie Berlin u. a. das Klavierkonzert op. 9 von Karl Marx.

Die philharmonische Gesellschaft Hannover (Dirigent Karl Gerbert) veranstaltet in enger Zusammenarbeit mit der Singakademie Hannover (Dirigent Hans Stieber) im kommenden Winter 1931/32 6 Abonnementskonzerte, in denen Werke von Bach, Beethoven, Mozart, Brahms, Bruckner, ferner „Das große Halleluja“ von Otto Siegl und als Uraufführung Mirsch-Riccius' „Ciacona espagnol“ zur Aufführung gelangen.

Im großen Konzertsaal des Kurhauses zu Bad Kreuznach veranstaltete Operndirektor Rudolf Schneider einen Abend „Musik am Hofe Friedrich des Großen“, bei welchem Bachs H-moll-Suite, 3 Stücke von Händel, Rameau und Daquin für Cembalo-Solo und Friedrich des Großen III. Flötenkonzert zum Vortrag kamen.

Paul Graener's „Flöte von Sanssouci“, die im ersten Jahre seit ihrem Erscheinen bereits über 40 Aufführungen erzielt hatte, ist wieder an zahlreichen Stellen aufs Programm gesetzt worden, darunter Berlin (Furtwängler), New York (Toscanini). Die „Comedietta“ desselben Komponisten

wird u. a. demnächst aufgeführt werden in Bergen, Helsingfors und Kobe.

Die „Kleine Lustspiel-Suite“ von Wunsch hat bis jetzt 26 stattgefundene und datenmäßig festgesetzte Aufführungen zu verzeichnen. Die schweizerische Erstaufführung wird im November dieses Jahres unter Dr. Andreae stattfinden.

Alice Ehlers spielte am 23. September in der Singakademie, Berlin, in einer Veranstaltung der Berliner Funkstunde das „Cembalo-Konzert“ von Hugo Herrmann als Uraufführung.

Die erfolgreiche „Adventskantate“ des Königsberger Komponisten Otto Besch gelangt in Nürnberg und Cottbus zur Aufführung.

Die städtischen Konzerte in Dortmund (Dirigent Wilhelm Sieben) zeigen für den kommenden Winter 1931/32 10 Symphonie-, drei Chor- und 4 Kammerkonzerte an, deren Programme neben einer Reihe von Klassikern auch Werke unserer lebenden Komponisten aufweisen. Dabei werden eine ganze Reihe Erstaufführungen für Dortmund zu hören sein.

Die Stadt Bonn bringt im kommenden Winter 1931/32 in 5 städtischen Symphoniekonzerten mit dem städtischen Orchester unter der Leitung von GMD. Abendroth-Köln Werke von J. Haydn, C. M. von Weber, F. Schubert, R. Schumann, Frz. Liszt, Joh. Brahms, F. Smetana, A. Dvořák, P. Tschaikowsky, St. Saëns, Rich. Strauß und Hans Wedig.

Der Programm-Entwurf der „Philharmonischen Gesellschaft“ zu Bremen (Leitung GMD. Ernst Wendel) sieht für den kommenden Winter folgende Neuheiten vor: Psalmen-Sinfonie von Strawinsky, „Cantata“ von Vittorio Gui, Pfitzners „Das dunkle Reich“, Orchester-Etüde von Wladimir Vogel, Georg Schumanns Humoreske in Variationenform, Kammermusikwerke von Cesar Franck, H. Purcell, F. X. Richter, A. Busch.

Karl Hermann Pillney's Bearbeitung von Bachs „Musikalischem Opfer“ wird in diesem Winter in mehreren Städten aufgeführt.

Kurt von Wolfurts „Concerto grosso“, das bei der Uraufführung beim Tonkünstlerfest in Bremen großen Erfolg hatte, wird u. a. in Münster unter Generalmusikdirektor Dr. von Alpenburg noch in der ersten Hälfte dieser Saison aufgeführt.

Eine rege Konzerttätigkeit entfaltete wiederum Prof. Franz Xaver Dreßler, der Orgelkonzerte in Hermannstadt, Lugosch, Thorenburg, Schäßburg und weiteren rumänischen Orten gab und u. a. mit dem Brukenthalchor Palestrinas „Tu es petrus“, Chormusik von Gustav Schreck, Instrumentalwerke von Gerhard Schuster, Wolfgang Fortner, Victor Jung, Hermann Grabner zum Vortrag brachte.

Die Jenaer „Akademischen Konzerte“, die eine Einrichtung der Thüringischen Landesuniversität und 1770 gegründet worden sind, werden auch im kommenden Konzertwinter wieder mit einem großzügigen Programm aufwarten. Vorgesehen sind 6 Volkshauskonzerte, zu denen verpflichtet worden sind: Edwin Fischer, Alma Moodie, Emanuel Feuermann, Maria Ivogün und die Weimarische Staatskapelle. In einem Chorkonzert wird ein Werk von Jos. Haydn und das Requiem von Mozart zur Aufführung gelangen. Ferner werden 4 Kammermusikabende im Rosensaal gegeben, in denen mitwirken werden das Klingler-Quartett, das Wendling-Quartett, Professor G. Havemann und Amalie Merz-Tunner. Die musikalische Leitung der Akademischen Konzerte liegt in den Händen von Universitätsmusikdirektor Prof. Rudolf Volkmann.

Das Winterprogramm der Städt. Sinfoniekonzerte in Königsberg sieht Veranstaltungen unter Leitung von Bruno Vondenhoff, Ernst Wendel, Otto Klemperer und Hermann Abendroth mit folgenden Solisten vor: Wilhelm Kempff, Eduard Erdmann, Elly Ney, Fritz Wolff, Mischa Elman, Emmi Leisner, Magda Rufy und Leopold Premyslav. Die Programme bestehen aus Sinfonien Haydns, Beethovens, Brahms', Bruckners, Schuberts, Tschaikowskis, Strawinskis und Atterbergs, aus Konzerten von Bach, Mozart, Beethoven, Chopin, Glasunow, Brahms und Hindemith, aus sinfonischen Dichtungen von Strauß und sonstigen Werken von Reger, Schumann, Skrjabin, Mussorgski u. a.

Das Berliner Sinfonie-Orchester beabsichtigt unter Leitung von GMD. Dr. Ernst Kunwald in einigen Sonderkonzerten zeitgenössischen Komponisten gegen einen geringen Unkostenbeitrag zur Aufführung vorwiegend unbekannter Werke zu verhelfen. — Es bleibt eine offene Frage, ob der Kunst damit gedient wird, wenn die Aufführungen in der Hauptsache von der finanziellen Leistungsfähigkeit der Künstler abhängig gemacht werden.

Egon Wellesz' „Drei Angelus Silesius-Chöre“, die kürzlich beim Internationalen Musikfest in Oxford einen großen Erfolg hatten, kommen anläßlich der Mannheimer Chortagung zur Aufführung.

Die Reihenkonzerte des Staatstheaters in Kassel bieten als lokale Neuheiten Debussys „Das Meer“, Schubert-Cassados Cello-Konzert, Verdis Ballettmusik aus „Othello“, die Südpolkantate von Herrmann Wunsch (Urauff.), und die Vierte Sinfonie von Ambrosius, außerdem die „Missa solemnis“, die „Schöpfung“ und die „Johannespassion“.

Der Konzertverein München „Tonhalle“ zeigt soeben für den kommenden Winter eine Reihe von 10 Abonnementskonzerten unter Leitung von Geh. Rat Prof. Dr. Siegmund von Hausegger an, die Werke von Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Bruckner, ferner

auch Max Reger, Hans Pfitzner, H. W. von Waltershausen, Walter Braunfels und Hermann Zilcher mit den Münchener Philharmonikern herausbringen. Walter Braunfels' „Tag- und Nachtstücke" erfahren in diesem Zyklus ihre Uraufführung, während weiter eine ganze Reihe von Erstaufführungen: G. Ph. Telemann „Tafelmusik", Hermann Zilcher „Phantasie für Sopran, Klavier und Orchester aus Goethes Trilogie der Leidenschaften" und „Drei Goethe-Lieder mit Orchester", H. W. von Waltershausen „Lustspiel-Ouverture" genannt werden.

Das Württ. Landestheater Stuttgart bringt in der Spielzeit 1931/32 unter Leitung von GMD. Carl Leonhardt 10 Symphoniekonzerte, die fast ausschließlich den Klassikern der Musik gewidmet sind.

Der Berliner Rubinstein-Chor unter Leitung von Dr. Ernst Kunwald wird im November neue Chöre von Arnold Mendelssohn, Rettich, Lena Stein-Schneider und James Simon zur Aufführung bringen.

Das Dresdner Kammertrio hat sich, der üblichen Besetzung alter Kammermusikwerke Rechnung tragend, neu konstituiert und besteht jetzt aus Lotte Erben-Groll (Cembalo), Francis Koene (Violine) bezw. Fritz Rucker (Flöte) und Alwin Starke (Viola da gamba). In dieser Zusammensetzung bildet es den Kern des Dresdner Collegium musicum, dem ferner noch ständig angehören: Oskar Geier (Viola d'amore und Bratsche), Otto Wunderlich (Violine und Laute) und Johannes König (Oboe und Oboe d'amore).

Infolge der Schließung der Oper am Platz der Republik werden auch die Sinfoniekonzerte der Staatsoper im Winter 1931/32 eine Neuordnung erfahren. Wenn die Krolloper nicht für andere Zwecke in Anspruch genommen ist, wird ein Teil der Konzerte voraussichtlich dort stattfinden. Jedenfalls werden auch die Konzerte in der Staatsoper Unter den Linden nicht vor November beginnen. Den bisherigen Abonnenten werden ihre Plätze bis zu einem noch bekannt zu gebenden Zeitpunkt gesichert. — Die Unsicherheit dieser offiziellen Mitteilung der Berliner Generalintendanz ist darauf zurückzuführen, daß Klemperer noch in Amerika weilt, während Kleiber demnächst auf Urlaub geht. Das Ganze heißt: zielbewußte Planwirtschaft betreiben.

In der Stadtkirche zu Ilmenau gab der Leipziger Thomanerchor, der sich auch an der Ilmenauer Goethefeier beteiligt hatte, ein Konzert unter Leitung von Prof. Karl Straube mit Werken von Froberger, Dulichius, Senfl, Rosenmüller, David Köler, Gallus, Buxtehude und Bach.

Ein vielseitiges Winterprogramm legt die Ortsgruppe Hamburg der JGNM. vor. Es findet ein Ernst Toch-Abend statt, zwei Kammerkonzerte mit Werken von Butting, Hanns Eisler, Haba, Honegger, Tiessen, Tscherepnin, Vogel, Hindemith, Strawinsky, ferner ein Konzert „Frauen als Komponisten", ein Abend „Hamburger Komponisten" und eine Sonderveranstaltung mit Werken von A. Schnabel, Victor Ullmann und Karol Rathaus.

Robert Curt von Gorrissen, der mit dem ersten für die Kufsteiner Heldenorgel eigens komponierten Werk einen durchschlagenden Erfolg hatte, sieht weiteren Aufführungen seiner Werke in Landau, Mainz, Hannover und voraussichtlich in Paris entgegen.

Nachdem die Stadtverwaltung von Remscheid nach langwierigen vergeblichen Versuchen, mit Solingen eine Theatergemeinschaft zu bilden, das eigene Theater endgültig aufgegeben hat, ist nun auch das Schicksal des städtischen Orchesters besiegelt. Nachdem das Städtische Orchester in diesem Sommer noch in Bad Driburg als Kurorchester tätig war, wird es nach seiner Rückkehr keine Verwendung mehr finden können. Oper, Operette und Schauspiel wird das Wuppertal-Theater bestreiten, während das Konzertleben auch weiterhin eine selbständige Pflege erfahren wird. Zugunsten des abgebauten Orchesters wird von diesem selbst eine Reihe von Abonnementskonzerten unter Mitwirkung des städtischen Singvereins und mit Unterstützung der Stadtverwaltung stattfinden, deren Leitung Felix Oberborbeck innehat. Ferner sind in Gemeinschaft mit der Evangelischen Gemeinde Aufführungen von Bachkantaten in regelmäßiger Folge vorgesehen. Veranstaltungen für moderne Musik, Kammermusikabende und Hausmusikkonzerte werden wie bisher den Kranz der Veranstaltungen schließen. Neben den Hauptwerken der klassischen und neueren Orchestermusik wird der Städtische Singverein Schumanns „Faust"-Szenen, die Festwiesenszene aus Richard Wagners „Meistersingern" und Haydns „Schöpfung" zum Vortrag bringen. Dieses Werk wird im Rahmen einer besonderen Haydn-Feier aufgeführt.

Das Bayrische Staatskonservatorium der Musik zu Würzburg veranstaltet 1931/32 wieder 8 Abonnement-Konzerte, in denen Werke von de Falla, Hindemith, Höller, Juon, Monn, Pfitzner, Reger, Roussel, Stölzel, Tscherepnin und Zilcher zur Erstaufführung kommen werden. Als Solisten wurden u. a. verpflichtet: Paul Hindemith (Bratsche und Dirigent), Alexander Borovsky (Klavier) und Paul Grümmer (Cello).

## DER SCHAFFENDE KÜNSTLER.

Georg Kósa komponierte ein Oratorium „Jonas" nach biblischem Text.

Alexander Jemnitz hat die Vertonung einer Solokantate für Tenor und Orgel beendet.

Herbert Bruſt brachte die Kompoſition eines Konzertes für Orcheſter und 3 Saxophone zum Abſchluß.

Karol Rathaus verfaßte die Muſik zu einem heiteren Libretto, „Das Glück der Flibuſtier", von Kurt Heuſer.

Der Münchener Komponiſt Alfred Zehelein hat drei Konzertſtücke für Klavier: Preludio — Requiem — Fugato vollendet, die dem bekannten Münchener Pianiſten Kurt Merker gewidmet ſind. Kurt Merker hat dieſelben zur Uraufführung angenommen.

Alex Grimpe, der junge Hamburger Komponiſt, hat ein größeres Werk für Orcheſter, „Carneval", vollendet und arbeitet z. Zt. an einem „Streichquartett".

Heinrich Scherrer, der Vorkämpfer der Volkslied- und Lautenbewegung, hat eine Volkslieder-Kantate fertiggeſtellt, die er „Frühling, Sommer, Herbſt und Winter" nennt. Helga Thorn und Oskar Beſemfelder ſind bereits für 16 Aufführungen der Kantate in norddeutſchen Städten verpflichtet.

Walter Rein hat eine „Dreikönigsmuſik" zum Spielen und Singen vollendet. Das Werk iſt vorwiegend inſtrumental angelegt. Die vokalen Teile, die auch fortfallen können, haben den Zweck, Muſizierende und Hörer mit Weiſe und Inhalt des ſich durch das ganze Werk ziehenden „Sterndreher-Liedes" bekannt zu machen. — Die Kompoſition wird demnächſt im Druck erſcheinen.

## VERSCHIEDENES.

Der Komponiſt Arthur Honegger wendet ſich in einem offenen Brief in der Pariſer Preſſe mit aller Schärfe gegen die noch immer in der Muſikkritik vertretene Anſicht, als habe man es in der modernen Muſik mit einer Form der Akuſtik zu tun. Die moderne Muſik habe überhaupt mit Klangwirkung von Tönen nichts zu tun. Dies gehöre in das Gebiet der Tonreportage, für die heute das Radio und der Tonfilm zuſtändig ſeien. Die Muſik, der die Zukunft gehöre, iſt eine Form der Geiſteswiſſenſchaft, der man ſich nur nähern könne mit den Attributen einer unerbittlichen Logik und höchſter Verſtandesſchärfe.

Der Plan der Wiener Stadtverwaltung, der eine Umwandlung des St. Marxer Friedhofes, auf dem das Grab Mozarts ſich befindet, in einen öffentlichen Park vorſah, hat die internationale Stiftung Mozarteum veranlaßt, bei der Stadt Wien eine Eingabe zu machen. Mozarts Grabſtätte wird jetzt unter dauernden Schutz geſtellt und bleibt in ihrem jetzigen Zuſtand für die Zukunft erhalten.

In Zürich fand Prof. Max Fehr das handſchriftliche Notenmaterial von Richard Wagners Schluß der Ouvertüre zur „Iphigenie in Aulis" von Gluck. Es ſtellt ſich heraus, daß dieſe erſte Faſſung des Schluſſes ſowohl in der Kompoſition als in der Inſtrumentierung abweicht von der von Wagner ſelbſt ein Vierteljahr nach der Uraufführung 1854 beſorgten Ausgabe, welche in die Konzertpraxis übergegangen iſt.

Die vor fünf Jahren gezeigte Notenſchreibmaſchine, Syſtem Rundſtatler, hat nunmehr nach neuerlichen Verbeſſerungen ein Patent erhalten. Der in Form einer Schreibmaſchine hergeſtellte Apparat ermöglicht die Niederſchrift einwandfreier Notenbilder und wird nicht mehr als eine Marken-Schreibmaſchine koſten.

Die Stadt Bayreuth hat ihrer Richard-Wagner-Gedenkſtätte eine neue Abteilung „Bayreuther Bühnenmodelle" mit dreißig plaſtiſchen Bühnenbildern Bayreuther Inſzenierungen angegliedert. Es handelt ſich um die von Obermaſchinen-Direktor Kranich-Hannover eingerichtete Sammlung.

Der unter Friedrich Wilhelm II. um 1790 als Konzertſaal eingerichtete mittlere Raum der Orangerie im Neuen Garten zu Potsdam, der während faſt hundert Jahren für die Öffentlichkeit verſchloſſen war und als Möbelſpeicher benutzt wurde, iſt von der Verwaltung der Staatlichen Schlöſſer und Gärten wieder in ſeinen alten Zuſtand verſetzt und mit großer Sorgfalt hergerichtet. Der mit wertvollem Rüſterholz-, Pflaumenbaum- und Taxus-Boiſerien ausgeſtattete Saal gehört mit ſeinen buntlackierten Holzpalmen, ſeinen gußeiſernen Oefen in Form von antiken Statuen und ſeinen großen Kriſtallkronen zu den eigenartigſten Denkmälern der Frühromantik des ausgehenden 18. Jahrhunderts. Eine beſondere Sehenswürdigkeit bilden die in ſeltener Vollſtändigkeit erhaltenen Blumenvaſenſätze der Berliner Staatlichen Porzellanmanufaktur, die auf Konſolen an den Wänden ringsum angebracht ſind.

Der Geburts- und Beiſetzungsort Puccinis, Torre del Lago, ſoll in Torre Puccini umgetauft werden.

## FUNK UND FILM.

Der „Feſtliche Aufzug" für großes Orcheſter, von Univ.-Profeſſor Dr. Guſtav Friedrich Schmidt, der bereits im Münchner Konzertſaal und im Bayeriſchen Runkfunk mehrere Male erfolgreich aufgeführt wurde, iſt nun auch von der Intendanz des Weſtdeutſchen Rundfunks in Köln erworben worden. Die Kompoſition kam Mitte September zur Aufführung, desgleichen werden wir das Werk auf den Programmen verſchiedener norddeutſchen Konzertorcheſter finden.

Generalmuſidirektor Fritz Buſch von der Staatsoper in Dresden dirigierte am 30. September in der Berliner Funkſtunde ein Sinfoniekonzert, das auf alle europäiſchen Sender über-

tragen wurde. Als Soliſt wirkte ſein Bruder, der Geiger Adolf Buſch, mit. Das Programm enthielt Werke von Bach, Beethoven und Reger.

Die Cello-Sonate in Es-dur op. 23 von Erich Rhode-Nürnberg wurde am 3. Sept. im Bayer. Rundfunk durch Willy Kühne (Cello) und Elſe Hennig (Klavier) erſtaufgeführt.

Die Berliner Funkſtunde brachte ein Orcheſterwerk aus „Das Hofkonzert" von Paul Scheinpflug unter Leitung des Komponiſten, ſowie ein „Konzert für Orcheſter op. 61" von Hermann Unger, dem bekannten rheiniſchen Tonſetzer, zu Gehör.

Die Schleſiſche Funkſtunde führte in einem Sonderkonzert Lieder ſchleſiſcher Tonſetzer auf, darunter Uraufführungen von A. Schmidt und G. L. Richter.

Eine Gruppe italieniſcher Finanzleute unter Führung von Anſaldo plant unter Mitwirkung der Mailänder Scala die Tonfilmbearbeitung italieniſcher Opern von Bellini, Donizetti und Verdi bis zu Puccini, Mascagni und der italieniſchen Moderne.

Am 12. September fand im Bayeriſchen Rundfunk die Uraufführung eines neuen „Konzertes im alten Stil für Violine allein", Werk 37 von Robert Hernried, durch die Violinvirtuoſin Herma Studeny ſtatt. Auch von der Berliner Funk-Stunde iſt eine Aufführung des Werkes in Ausſicht genommen.

Das Leipziger Kammerduett (Käte Grundmann — Käthe Welzel) konzertierte mit ausgezeichnetem Erfolg in den Sendern Kopenhagen - Helſingfors - Königsberg - Hannover (ſämtl. Norag-Sender und Deutſche Welle).

Aus Paris ſowohl wie aus Amerika wird berichtet, daß der große ruſſiſche Sänger Schaljapin, ſobald ſeine Ferien in Vichy vorüber ſind, in einem berühmten Pariſer Kino die Pauſen zwiſchen den Filmen mit ſeinem Geſang ausfüllen wird. Wenn man auch über dieſe Nachricht nicht zu erſchrecken braucht, meint ein Londoner Blatt zu dieſer Nachricht, denn ſchließlich wird der große Künſtler ſich überall die ihm gebührende Stellung ſchaffen, ſo möchte man doch hoffen, daß die Angebote der Kinos nicht ſo verlockend und zahlreich werden, daß ſie den berühmten ruſſiſchen Sänger verführen könnten, die Oper zu vernachläſſigen.

Dr. Walter Niemann (Leipzig) ſpielte im Rahmen ſeiner, an faſt allen deutſchen Sendern eingeführten „Walter Niemann-Stunden" mit großem Erfolg im Leipziger Mitteldeutſchen und Breslauer Schleſiſch. Rundfunk (Antike Idyllen op. 99, Sonatina „Stimmen des Herbſtes" op. 103), ſowie im Stuttgarter Süddeutſchen Rundfunk (Fränkiſche Sonate op. 88, Bali-Zyklus op. 116).

Aus Anlaß des 50. Geburtstages von Herm. Zilcher brachten die Rundfunkſender Baſel, Frankfurt, Hamburg, Königsberg, Langenberg, Leipzig (GMD Scherchen) und München Orcheſter- und Kammermuſikwerke von Zilcher zur Aufführung.

## DEUTSCHE MUSIK IM AUSLAND.

Alban Bergs Vertonung des Büchnerſchen „Wozzek" wird im November im Théâtre de la monnaie in Brüſſel zum erſten Male in franzöſiſcher Sprache aufgeführt. Die Überſetzung ſtammt vom Direktor dieſer Bühne, Paul Spaak.

Die Konzertſängerin Marie Auguſte Beutner ſang erfolgreich in Oslo Werke von Bach, Händel, Schubert und Dvořák mit Orcheſter-Begleitung und brachte im dortigen Rundfunk Arien von Mozart zu Gehör.

Der Dresdener Kreuzchor iſt für den Herbſt 1931 wieder zu einer Konzertreiſe durch Holland aufgefordert worden. Er wird von Mitte September bis Mitte Oktober unter Leitung von Rudolf Mauersberger in etwa 15 holländiſchen Städten ſingen, darunter erſtmalig in der ſüdholländiſchen Provinz Brabant.

Aus Buenos Aires wird gemeldet, daß Frida Leider und Laurits Melchior in der erſten Aufführung von „Triſtan und Iſolde" in Argentinien im Teatro Colon einen ſenſationellen Erfolg bei Preſſe und Publikum errungen haben. Die Aufführung geſtaltete ſich zu einem wahren Triumph für beide Künſtler.

Klaus Pringsheim, der Berliner Komponiſt, Dirigent und Muſikſchriftſteller, iſt als Profeſſor für Kompoſition und als Konzertdirigent an die Kaiſerliche Muſikakademie in Tokio berufen worden. Pringsheim iſt ein Schwager Thomas Manns.

Ignaz Waghalter iſt von der Nationaloper in Riga zur Einſtudierung und Leitung einer Anzahl Opern und Konzerte verpflichtet.

Dr. Heinz Unger wurde wiederum für eine Konzertſerie im Oktober-November nach Leningrad und Moskau verpflichtet. Er befindet ſich zur Zeit auf einer Tournee in Südrußland, wo er allein in Baku zehn Konzerte mit modernen Programmen leitet.

Nach Amerika an die Chicagoer Oper wurden Frida Leider, Lotte Lehmann, Eduard Habich, Rudolf Bockelmann, Hans Hermann Niſſen, Willi Domgraf-Faßbaender (auf drei Jahre) u. a. verpflichtet.

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Fritz Stege, Berlin. — Für den Verlag und den Anzeigenteil verantwortlich: Guſtav Boſſe Verlag, Regensburg. — Redaktionelle Sendungen an: Redaktionelle Geſchäftsſtelle der „Zeitſchrift für Muſik" in Berlin-Johannisthal, Sturmvogelſtr. 10 — Aufſätze u. innere Anfragen an: Dr. Alfred Heuß, Gaſchwitz bei Leipzig, Guſtav Meiſelſtraße 23. — Schriftleitung für Weſtdeutſchland: Prof. Dr. Hermann Unger, Köln-Marienburg, Alteburgerſtr. 338. — Schriftleitung für Öſterreich: Univ.-Prof. Dr. Victor Junk, Wien III, Hainburgerſtr. 19. — Sendungen für den Verlag an: Verlag der „Zeitſchrift für Muſik", Guſtav Boſſe Verlag in Regensburg.
Gedruckt in der Graphiſchen Kunſtanſtalt Heinrich Schiele in Regensburg.

# ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsſchrift für eine geiſtige Erneuerung der deutſchen Muſik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitſchrift für Muſik“ von Robert Schumann
Seit 1906 vereinigt mit dem „Muſikaliſchen Wochenblatt“

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

HAUPTSCHRIFTLEITER: DR. ALFRED HEUSS, GASCHWITZ BEI LEIPZIG

Schriftleitung für Norddeutſchland:
Dr. Fritz Stege, Berlin

Schriftleitung für Weſtdeutſchland:
Prof. Dr. Hermann Unger, Köln

Schriftleitung für Öſterreich:
Univ.-Prof. Dr. Victor Junk, Wien





98. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / NOVEMBER 1931 HEFT 11


## INHALT



### Bildbeilagen:



### Notenbeilage:




## BEZUGSBEDINGUNGEN

Die Zeitſchrift für Muſik koſtet im In- und Ausland im Vierteljahr RM. 4.—, Einzelheft RM. 1.50

Sie iſt zu beziehen: a) durch alle Buch- und Muſikalienhandlungen, b) vom Verlag der „Zeitſchrift für Muſik“ Guſtav Boſſe Verlag in Regensburg direkt, c) durch alle Poſtämter (bezw. beim Briefboten zu beſtellen). Bei Streifbandzuſtellung werden Portoſpeſen berechnet. Der Bezugspreis iſt im Voraus zu bezahlen

## INSERTIONSBEDINGUNGEN

Preiſe für Anzeigen: 1/1 Seite RM. 180.—, 1/2 Seite RM. 94.—, 1/4 Seite RM. 50.—, 1/8 Seite RM. 28.—, die einſpalt. 68 mm breite Millimeterzeile koſtet RM. 0.80. Bei Platzvorſchrift 25% Aufſchlag. Eine Anzeigenſeite iſt 203 mm hoch und 140 mm breit

Zahlſtellen des Verlages (Guſtav Boſſe Verlag): Bayer. Staatsbank, Regensburg; Poſtſcheckkonto: Nürnberg 14349; Öſterr. Poſtſparkaſſe: Wien 156451

## Aus neuerschienenen Büchern.

Herbert Rosenberg: Untersuchungen über die deutsche Liedweise im 15. Jahrhundert (Verlag Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel).

Wir geben einer interessanten Betrachtung über die Tonartencharakteristik im Zusammenhang mit dem Locheimer Liederbuche Raum. Der Standpunkt des Verfassers über das Tongeschlecht ist wohl haltbar, nichtsdestoweniger aber immer noch stark umstritten. Daß früheste mittelalterliche Spielmusik eine Abkehr von den Kirchentonarten und eine deutliche Bevorzugung des Durgeschlechtes erkennen läßt, wird von maßgeblichster Seite (Johannes Wolf) ausgesprochen. Dankenswert ist der Versuch des Verfassers, das Locheimer Liederbuch zum Ausgangspunkt sorgfältigster Untersuchungen zu machen.

(S. 39 ff.) Es hat sich heute beinahe eingebürgert, dorisch-äolisch mit Moll und jonisch-lydisch-mixolydisch mit Dur zu indentifizieren, während das Phrygische, das ja in der Tat späterhin bezeichnenderweise seltener wird, mit einer gewissen Verlegenheit unberücksichtigt bleibt.

Eine solche Maßnahme will uns entschieden irreführend dünken. Die Annahme latenter Harmonik ist für die Melodien der hier genannten Handschriften ganz sicher unmöglich. Den Begriff „Dur" (oder „Moll") aber nur deshalb anzuwenden, weil eine äußere Ähnlichkeit zwischen lydisch-jonisch-mixolydischen und Dur-Melodien einerseits, dorischen, äolischen und Mollweisen andererseits besteht, würde die zweifellosen Unterschiede, deren bedeutendster vor allem das Fehlen latenter Harmonik ist, in schlimmer Weise verwischen. Vollends die Annahme eines autochthonen germanischen Dur im Gegensatz zu den von außen her aufgezwungenen Kirchentönen scheint uns gar wenig stichhaltig. Es wäre danach unverständlich, weshalb soviel zweifellos volkstümliche Musik, vielleicht sogar die Mehrheit, bis ins 17. Jahrhundert hinein ganz ausgesprochen kirchentonartlichen Charakter hat.

Die vorhandenen Analogien zur heutigen Tonalität sollen gar nicht geleugnet, nur anders erklärt werden. Unsere moderne Tonalität ist sicherlich eine natürlich entwickelte Struktur, deren zeitliche Vorformen im melodischen die Kirchentöne, im harmonischen die Discantus- und später die Fauxbourdon-Regeln waren. Die funktionale Harmonik ist gewissermaßen als ein Zusatz zu den auch heute noch wirksamen mittelalterlichen musikalischen Strukturgesetzen zu betrachten. Diese sind heute in gleicher Weise gültig, nur daß sich ihnen als neuer Faktor das funktionale harmonische System zugesellt.

Wer wollte z. B. behaupten, daß eine auch noch so stark vertikal gebundene Melodie keine linearen Spannungen aufweise, keine lineare Struktur erkennen lasse. Tritt das wirklich ein, so haben wir keine Melodie mehr vor uns, nicht mehr ein gegliedertes Ganzes, sondern eine gestaltlose Summe von Tönen.

Wir erklären also die Ähnlichkeiten, die zwischen Lydisch-Mixolydisch-Jonisch und Dur einerseits, Dorisch-Äolisch und Moll andererseits bemerkbar sind, dadurch, daß wir überzeitliche Strukturgesetze von kategorialer Bedeutung annehmen, die heut wie damals gelten. Wir halten es aber für verfehlt, die heute bei der melodischen Gestaltung zusätzlich wirksame vertikale Bezogenheit bereits für die spätmittelalterliche deutsche Melodik vorauszusetzen.

Hier wirkt einzig und allein die lineare Intervallspannung zwischen dem Ruhepunkt Finalis und der über ihr liegenden, dadurch also, um ein physikalisches Bild zu gebrauchen, mit stärkerer potentieller Energie geladenen Reperkussion. Das Auftreten zerlegter Dreiklänge erklärt sich aus der Überbrückung des Quintabstandes Finalis-tonus currens durch einen Mittelton.

## Ehrungen.

Musikdirektor Heinrich Brach, seit langen Jahren Organist und Chorleiter an St. Kunibert in Köln, erhielt anläßlich der Feier des 60. Stiftungsfestes des Gregorianischen Kirchenchores von St. Kunibert als hohe Auszeichnung von Papst Pius XI. den päpstlichen Orden „Pro Ecclesia et Pontifice". Brach ist auch als erfolgreicher Komponist der „Musica sacra" bekannt.

Der ungarische Reichsverweser hat dem Generalmusikdirektor der Berliner Staatsoper Erich Kleiber den Titel eines Honorarprofessors der Budapester Musikhochschule verliehen.

Generalintendant Heinz Tietjen und Intendant Ernst Legal wurden zu Mitgliedern der Preuß. Akademie der Künste ernannt.

Rektor Joh. Hatzfeld, Paderborn, der verdienstvolle Vorkämpfer neuer Kirchenmusik, wurde von der kathol.-theolog. Fakultät der Universität München zum Dr. h. c. ernannt.

## Preisausschreiben u. a.

Die Stiftung „Glocke der Gefallenen" in Rovereto in Italien schreibt einen internationalen Wettbewerb aus für ein am Weihnachtsabend im Zusammenhang mit dem Glocken-

läuten auszuführendes und an die ganze Welt zu funkendes Hirtenlied (Paſtorale). Letzter Einſendungstermin: 10. Dez. 31. Den Vorſitz des Komitees führt der Komponiſt R. Zandonai, Rovereto, durch den auch die näheren Angaben über den Wettbewerb, wie über die Glocke ſelbſt, zu erhalten ſind.

Dem Ehrenausſchuß der kürzlich an dieſer Stelle angezeigten gemeinnützigen Uraufführungskonzerte des Berliner Sinfonieorcheſters gehören an: Dr. Guſtav Bock, Prof. Paul Graener, Prof. Heinrich Kaminski, Prof. Dr. Hans Mersmann, Prof. Dr. Hans Joachim Moſer, E. N. von Reznicek, Prof. Dr. Arnold Schering, Max von Schillings, Arnold Schönberg, Franz Schreker, Georg Schünemann, Georg Schumann, Prof. Dr. Johannes Wolf.

Der Verwaltungsausſchuß der Mozart-Stiftung zu Frankfurt/Main erläßt ſoeben ein Ausſchreiben für das 24. Stipendium ſeiner Stiftung. Das neue Stipendium wird ab 1. September 1932 vergeben und gewährt dem Stipendiaten eine Freiſtelle an Dr. Hochs Konſervatorium und einen jährlichen Zuſchuß von M. 1800.—. Nähere Beſtimmungen verſendet das Sekretariat des Verwaltungsausſchuſſes. Bewerbungen ſind mit Altersangabe, Leumundszeugnis, Lebenslauf und Zeugniſſen bis 31. Dezember 1931 ebendort einzureichen.

Die Städtiſche Muſikdirektion Baden-Baden, veranſtaltet im kommenden Winter eine Reihe von Einführungskonzerten, in denen jungen Komponiſten Gelegenheit zur Aufführung ihrer Werke gegeben und jungen ausübenden Muſikern die Möglichkeit geboten wird, mit Orcheſterbegleitung zu konzertieren. Anfragen an die Städtiſche Muſikdirektion, Baden-Baden, Auguſtaplatz 1/I.

Die burgenländiſche Landesregierung hat in Berlin eine Haydn-Stiftung errichtet, die ſich die Pflege des Andenkens an Joſef Haydn angelegen ſein laſſen und zu dieſem Zweck das Haydn-Wohnhaus in Eiſenſtadt erwerben ſowie zu einer Gedenkſtätte ausgeſtalten ſoll. Darüber hinaus ſoll die Stiftung der Unterſtützung volksdeutſcher Arbeiten im Burgenlande dienen. Zu den nächſten Aufgaben der Haydn-Stiftung gehört die Vorbereitung des Haydn-Jahres 1932, das in ſchlichter Form begangen werden wird. Vorſitzender der Haydn-Stiftung iſt der Landeshauptmannſtellvertreter des Burgenlandes, Dr. h. c. Ludwig Leſer.

Zum Gedenken an den kürzlich verſtorbenen Dirigenten Franz Schalk wird eine Schalk-Stiftung geſchaffen, die zur Ausbildung junger begabter Dirigenten beſtimmt ſein ſoll. Die Stiftung wird aus dem Reinertrag einer in Wien veranſtalteten Schalk-Gedenkfeier errichtet werden, auf der von Bruno Walter dirigiert Wagners Vorſpiel zu „Triſtan", Beethovens Trauermarſch aus „Eroica" und Bruckners Neunte Sinfonie mit Te Deum zur Aufführung gelangen.

Bei dem Preisausſchreiben des Bruinierquartetts für ein neues, noch nicht öffentlich aufgeführtes Streichquartett ſind 145 Werke eingegangen.

## Verlagsnachrichten.

Anläßlich der Haydn-200-Jahrfeier hat der Verlag C. F. Peters, Leipzig, ein vierſeitiges Haydn-Blatt herausgegeben, das u. a. eine ganze Reihe Erſt- und Neuveröffentlichungen Haydnſcher Werke anzeigt. — Das Blatt iſt koſtenlos vom Verlag zu beziehen.

Gerh. F. Wehle's neues Unterrichtswerk „Orgel-Improviſation" (die techniſchen Grundlagen zur Improviſation auf der Orgel) erſcheint im Verlag von J. J. Weber, Leipzig.

Bach-Sammlung Manfred Gorke. Die aufſehenerregenden Eiſenacher Bachfunde, für Wiſſenſchaft und Praxis gleich wichtig, werden durch den Bärenreiter-Verlag Kaſſel der Allgemeinheit zugänglich gemacht. Als erſte Veröffentlichungen erſcheinen vorausſichtlich bisher unbekannte Orgelwerke und Kantaten aus der Bachzeit.

Die Cotta'ſche Verlagsbuchhandlung in Stuttgart bringt in Kürze das große, zweibändige Werk von GMD Prof. Dr. Peter Raabe „Franz Liſzt" heraus, das in ſeinem erſten Bande Liſzts Leben, im zweiten Liſzts Schaffen eingehend würdigt. Eine Reihe Fakſimiles von Notenhandſchriften bilden eine wertvolle Ergänzung dieſer mit ſtärkſtem Intereſſe erwarteten Veröffentlichung.

Kataloge 223 und 224. Muſikbibliographie und Notation. 577 Nr. — Muſikgeſchichte. (Oper und Theater, exotiſche Muſik, Geſamtausgaben muſikaliſcher Klaſſiker. Ferner muſikal. Bibliothekswerke und Muſik-Zeitſchr.) Berlin SW. 11, Leo Liepmannsſohn.

Die unſerm heutigen Heft beiliegenden Proſpekte des Kunſtverlages F. Bruckmann, München, der Muth'ſchen Verlagsbuchhandlung, Stuttgart, und des Muſikverlages P. J. Tonger, Köln (welch letzterer allerdings nur einem Teil der Auflage beigegeben werden konnte) empfehlen wir unſeren Leſern in Anbetracht des bevorſtehenden Weihnachtsfeſtes einer beſonderen Beachtung.

## Zeitschriften-Schau

Lied und Volk. Die Volksfingbewegung Finkensteiner Art konnte in diesem Jahr über 150 Singwochen durchführen. In Gestalt einer neuen illustrierten Monatsschrift „Lied und Volk", innerhalb der Dr. Walther Hensel die Führerblätter „Klingende Saat" persönlich leitet, wurde neben „Singgemeinde" und „Finkensteiner Blätter" die dritte eigene Zeitschrift gestellt.

„Deutsche Sängerbundeszeitung", Nr. 38:

Zur Lage der Männergesangvereine.

Der Verein ist, von verschwindend geringen Ausnahmen abgesehen, auf sich selbst gestellt und muß seinen Etat aus den Beiträgen der Mitglieder finanzieren. Diese aber sind heute auch nicht mehr in der Lage, erhebliche Beiträge für diesen Zweck aufzubringen. Die Arbeitslosigkeit hat manche Lücke gerissen und droht, Vereine in besonders gefährdeten Gegenden zur Auflösung zu bringen. Vereine mit 50 Prozent Erwerbslosen sind keine Seltenheit mehr. Das hat zur Folge, daß automatisch alle Ausgaben auf das Äußerste abgedrosselt sind. Kaum, daß der Chormeister bezahlt werden kann, wenn nicht gar das Amt von einem Nichtberufsmusiker ohne Entgelt ausgeübt wird. Beschaffung neuer Noten wird trotz Entgegenkommen der Verleger und Sortimenter erschwert, da die nötigen Mittel fehlen. Wo sind die Zeiten hin, da ein Verein im Jahre drei oder vier Konzerte vor ausverkauftem Hause veranstalten konnte? Heute schwebt über jedem Konzert die bange Frage: „Wie groß wird der Verlust sein?". — An einen Gewinn wagt überhaupt schon niemand mehr zu denken.

Größte Beschränkung im öffentlichen Auftreten ist daher die bedauerliche, aber logische Folge der augenblicklichen Zustände. Viele Vereine verzichten in diesem Jahre überhaupt auf ein Konzert. Liegt darin nicht der Untergang der ganzen Bewegung, die allmählich absterben muß? Auf den ersten Blick hin könnte man tatsächlich diese Folgerung ziehen. Die Gefahr des Untergangs rückt zweifellos bei den Vereinen in bedrohliche Nähe, die einzig und allein ihren Zweck in der Abhaltung von Konzerten sehen und keine anderen Ziele haben, als mit einer möglichst guten Leistung vor das Publikum zu treten.

Bedeutend leichter wird jenen Vereinen die Bekämpfung der Krise, die zwar auch gelegentlich mit Konzerten hervortreten, die aber ihr Hauptziel im Singen selbst sehen, für die die wöchentliche Zusammenkunft Selbstzweck ist, die singen zu ihrer eigenen Freude und Erhebung. So sehr auch eine allzu betonte Auffassung von „Selbstzweck der Singstunde" abzulehnen ist, da sie dem Ziele der Verbreitung des Liedes nicht gerecht wird, so wenig kann man dem Standpunkte des „Konzertes um jeden Preis" folgen. Ist denn tatsächlich mit der Unmöglichkeit, ein Konzert zu veranstalten, dem Chorsänger jeder Reiz zu singen genommen? Das wäre bedauerlich und nicht im Sinne der Bestrebungen des Deutschen Sängerbundes. Ein gesunder Mittelweg ist auch hier der beste. Es gilt, in erster Linie das dienstbar zu machen, was geeignet ist, die Lage des Vereins zu bessern. Dazu gehört die Unterstützung seitens der Behörden und vor allen Dingen die Schaffung eines Chorkörpers, der durch seine Größe und Stärke die Gewähr zu einer Arbeit in der Singstunde gibt, die wirklich erhebend und fördernd wirkt. Mit anderen Worten: Man suche den Zusammenschluß von mehreren kleinen Vereinen zu fördern, der finanziell und künstlerisch sich in hohem Maße auswirkt. Über dieses Thema ist schon allzuviel geschrieben worden. Meist sind es „vereinstechnische" Schwierigkeiten von geradezu beschämend nichtiger Bedeutung, die ein Zusammengehen vereiteln, trotzdem die Vereine meist selbst genau wissen, welche Vorteile sich ihnen beim Zusammenschluß bieten. Möge unsere Notzeit dazu beitragen, auch hier klärend und vertiefend zu wirken. Dann kann die schwierige Lage, in der sich die Männergesangvereine zum größten Teile befinden, in den meisten Fällen gemeistert werden.

E. F.



Siegmund von Hausegger

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsſchrift für eine geiſtige Erneuerung der deutſchen Muſik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitſchrift für Muſik" von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem Muſikaliſchen Wochenblatt

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

HAUPTSCHRIFTLEITER: DR. ALFRED HEUSS, GASCHWITZ BEI LEIPZIG



98. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / NOVEMBER 1931 HEFT 11

# Siegmund von Hausegger.

Von Hermann Biſchoff, Berlin.

In einer Zeit, in der die geſamte Menſchheit in einem ungeheuren Umwandelungsprozeß ihres Denkens begriffen iſt, wie wir ihn jetzt — wer wollte das leugnen — miterleben, iſt es nicht wohl möglich, die Erſcheinung eines Künſtlers, der ſo ganz in der Tradition wurzelt, wie dies Siegmund von Hausegger tut, rein darzuſtellen, geht man nicht auch auf die Situation ein, in der ſich die Kunſt zur Zeit ſeiner Jugend befand. Denn jeder Künſtler hat, um mit Wilhelm Pinder zu ſprechen, die Miſſion ſeiner Generation zu erfüllen.

Die Träger der Ideen, durch die ſich ein neuer Stilwillen durchzuſetzen ſtrebt, ſind wohl nie geneigt geweſen, das anzuerkennen, was die Zeit vor ihnen, durch die ſie doch auch getragen werden, geleiſtet hat. Das Schlagwort unſerer Zeit, mit dem man das Vergangene abzutun glaubt, heißt „Romantik". An ſich wäre das ja nur die Feſtſtellung einer beſtimmten geiſtigen Richtung, es wird aber durchaus als Werturteil angewendet.[1] Ich glaube, die Kunſt einer ganzen großen Zeit hat wohl Anſpruch darauf, ernſter und weniger oberflächlich gewertet zu werden, und das ſoll im Nachfolgenden verſucht werden.

Durch die Einführung der Sonatenform erfuhr die Muſik eine Verjüngung, die den erſten Meiſtern des neuen Stils bis zu Beethoven hinauf jenes naiv-Unbewußte, frühlingshaft-Knoſpende gibt, welches ſie ſo deutlich von der ſchweren, reichen und um ſich ſelbſt wiſſenden Kunſt Bachs[2] unterſcheidet. Gleichzeitig war nun der Weg gewieſen, auf dem die Inſtrumentalmuſik ſich in einer Weiſe entwickeln konnte, wie niemals zuvor.

Jeder neue Kunſtſtil beginnt ſtreng und einfach und wird im Gange der Entwicklung immer reicher und freier. Das uns zeitlich am nächſten liegende ſinnenfällige Beiſpiel einer ſolchen letzten Entfaltung bietet uns der Barock der Architektur des 18. Jahrhunderts. Aber eine gleiche Periode ſteht am Ende jeder Kunſtepoche; wir können ſie an den Gewandfalten der Gotik ebenſo nachweiſen wie in der Kunſt der Griechen, und auch bei den Ägyptern ſoll der

[1] Beſonders die Auguren der Provinzzeitungen leiſten ſich hierin manchmal Dinge, die ergötzlich wären, wenn ſie nicht ſo ärgerlich wären. So las ich unlängſt in einer Beſprechung von der „romantiſch aufgeweichten Stimmführung" einer Fuge von Brahms.

[2] Es ſoll hier ununterſucht bleiben, ob das Schaffen Bachs den Höhepunkt und Abſchluß einer dreihundertjährigen polyphonen Kunſtepoche bildet, oder ob Bach nicht mit den Italienern des 17. Jahrhunderts vielmehr am Beginn einer neuen, homophonen Periode ſteht, zu welch letzterer Annahme die Tatſache allerdings berechtigen würde, daß ſeine melodiſchen Einfälle alle tonikal bezogen und gebunden ſind.

Zeit, welche durch die abstrakte, streng lineare Kunst der Pyramiden charakterisiert ist, eine dem Barock entsprechende Epoche vorangegangen sein. Wir können also bei der Tonkunst des 19. Jahrhunderts, die im wesentlichen Lyrik und, damit zusammenhängend, Oper, oder aber Instrumentalmusik ist, von einem schicksalhaften Gang der Entwicklung reden, wenn wir feststellen, daß auch in ihr die Mittel immer reicher, die Formen immer freier und die Farben immer leuchtender werden. Gerade hierdurch war es möglich, daß nach Beethoven noch eine Weiterentwicklung der Sinfonie durch Brahms und Bruckner erfolgen konnte.

Wir könnten aber noch eine weitere Analogie feststellen. Um die Mitte des 18. Jahrhunderts entstehen Kirchenräume, die in ihrer Architektur ebenso vom Maler als vom Architekten gestaltet sind; es gibt in ihnen Wirkungen, die man nicht anders denn als musikalisch bezeichnen kann. Auch in der Tonkunst des 19. Jahrhunderts können wir eine ähnliche Verwischung der Abgrenzung gegen die anderen Künste gewahren. Die Musik begnügt sich nicht mehr, lediglich ein Spiel der „tönend bewegten Form" zu sein, sondern entdeckt, daß sie auch eine Sprache ist, daß sie in Bildern und Assoziationen eines geistigen oder bildnerischen Ausdrucks fähig ist. Dieses Subjektive ist es wahrscheinlich, was zu dem Schlagwort „Romantik" verführt hat, einer Bezeichnung, die viel zu einengend und beschränkend ist, als daß sie die gesamte, so reiche und so vielfältige Musik des 19. Jahrhunderts umfassen könnte.

Am Ende einer stolzen Ahnenreihe steht die Generation, welche in den sechziger oder anfangs der siebziger Jahre geboren ist: Strauß, Mahler, Hugo Wolf, Pfitzner, Reger und der Künstler, mit dem diese Zeilen es zu tun haben.. Busoni, obwohl um dieselbe Zeit geboren, gehört seiner ganzen Geistesrichtung nach, wie sie sich von seinen ersten Anfängen an kundgibt, einer späteren Generation an.

Siegmund von Hausegger ist ein Sohn der grünen Steiermark. Seine Kindheit und Jugend spielte sich in Graz ab, von dessen Schloßberg der Blick über liebliche Rebengelände schweift, um in der Ferne an den Gipfeln einer großartigen Gebirgswelt haften zu bleiben, in deren damals noch stillen und weltentlegenen Tälern die freie Zeit des Jahres verbracht wurde. Die starke Naturverbundenheit unseres Künstlers, die sich in seinen Werken offenbart, hat hier ihre Wurzeln. Zu der Beglückung und Bereicherung für das ganze Leben, die eine schöne Heimat einem aufgeschlossenen Geiste gibt, kam ein Elternhaus, erfüllt von Harmonie und belebt durch rege geistige und künstlerische Interessen. Dem Vater, der, obwohl an einen bürgerlichen Beruf gefesselt (er war Hof- und Gerichtsadvokat), seinem eigentlichen Wesen nach Künstler und Gelehrter war, hatte sich schon früh die Größe und Bedeutung Wagners erschlossen und er wurde nicht müde, in Wort und Schrift für die Anerkennung der neuen Kunstlehre zu kämpfen. Es soll hier seine tiefe Abhandlung „Musik als Ausdruck" erwähnt werden, wohl die grundlegende Ästhetik der Kunst seiner Zeit. Dieser bedeutende Mann war so sehr Musiker, um den Lehrgang des Sohnes selbst leiten zu können. Er war ihm Lehrer und gleichzeitig Mentor. Das Talent des jungen Siegmund hatte sich so früh und so stark geregt, daß ein Zweifel über seinen Beruf gar nicht aufkommen, auch durch eine lieblos-oberflächliche Bemerkung Brahms' nicht geweckt werden konnte. An der Hand des väterlichen Lehrers durchlief er ein ernstes und strenges Studium und nach tastenden Vorversuchen, über die er selbst berichtet, konnte er als Neunzehnjähriger zuerst die Augen der Welt auf sich ziehen: seine Oper „Klein Zaches, genannt Zinnober" gelangte in München unter Richard Strauß zur Aufführung. Daß sie sein einziges dramatisches Werk geblieben ist, muß man bedauern; Hausegger ist in ihr, zumal in den Volksszenen, so sehr ein Eigener, es spricht sich in dem ganzen Werk eine so starke Begabung für volkstümlichen Humor, so viel Naturempfinden aus, die vom Komponisten selbst verfaßte Dichtung ebenso wie die Musik beweist einen so ausgeprägten Sinn für das Theatermäßige, daß auf diesem Gebiete sicher Bedeutendes von ihm zu erwarten gewesen wäre. Die Gründe, die ihn abgehalten haben, sich auf ihm weiter zu betätigen, scheinen mir nicht ganz stichhaltig zu sein.

Vier Jahre nach der Oper folgte die erste sinfonische Arbeit, die „Dionysische Phantasie". Der Partitur ist ein, etwas jugendlich schwungvolles, Gedicht des Komponisten vor-

angestellt. Wir haben uns aber dabei nicht zu denken, dieses Gedicht habe zuerst bestanden, und dann sei nach seinem Gang die Tondichtung gestaltet worden. Das Gedicht wird vielmehr wohl erst nachträglich entstanden sein. Jedenfalls ist die Sinfonie durchaus nach musikalischen Gesetzen gebaut, mit sicherer Hand, auch in der Instrumentation, obwohl diese letztere, wie es ja bei einem Jugendwerk in der damaligen Zeit eigentlich selbstverständlich ist, etwas schwer und dick ist. Wenn Hausegger selbst seine Abhängigkeit in diesem Werk von Richard Strauß betont, so ist dies doch nicht ganz richtig. Ganz besonders nicht, was die Instrumentation angeht. Im Gegensatz zu Strauß, mit den gebrochenen Tönen seiner Orchesterpalette, verwendet Hausegger, in diesem Werke sowohl als in den folgenden, mit Vorliebe reine Farben. Seiner ganz auf das Heroische gerichteten Natur fehlt überhaupt der sinnliche Zauber, der den Straußschen Werken ihren besonderen Glanz verleiht. Was aber die Tonsprache angeht, so sprechen beide, Strauß und Hausegger, wohl die gleiche Sprache, aber jeder hat doch Eigenes in ihr zu sagen. Walter Berten hat im vorigen Jahre in diesen Blättern über das gleiche Thema sich in sehr glücklicher Weise geäußert. Sprachliche Ähnlichkeiten werden sich immer bei Künstlern finden, die derselben Zeit und dem gleichen Ideenkreise angehören. Ich finde sogar, es ist erstaunlich, wie in diesem frühen Werke schon der ganze spätere Hausegger enthalten ist.

Nach weiteren vier Jahren folgt im Schaffen Hauseggers die große dreisätzige Sinfonie „Barbarossa". Das Werk hatte gleich bei Erscheinen einen ganz außergewöhnlichen Erfolg, besonders auch bei seiner Berliner Erstaufführung durch die Philharmoniker unter Leitung des Komponisten, und dieser Erfolg ist ihm treu geblieben: nächst der Natursinfonie gehört „Barbarossa" zu den am häufigsten gespielten Werken Hauseggers. Es verdankt das der Frische seiner Einfälle, seiner meisterhaften Faktur und nicht zuletzt seiner im edelsten Sinne volkstümlichen Gesamthaltung. War in der „Dionysischen Phantasie" die musikalische Entwicklung noch an den Gang einer fortschreitenden Handlung geknüpft, so erfolgt jetzt die Darstellung der dem „Barbarossa" zugrunde liegenden poetischen Idee, ähnlich wie in der Lisztschen „Faustsinfonie", in drei stillstehenden Charakterbildern.

Im nächsten Werke sodann, der sinfonischen Dichtung „Wieland", kehrt Hausegger wieder zur Einsätzigkeit und zu der bei der „Dionysischen Phantasie" angewendeten Gestaltungsart zurück. Das neue Werk ist aber in jeder Beziehung ein bedeutender Schritt vorwärts. Die Disposition der Partitur wird überlegter und sparsamer, die ganze Arbeit ökonomischer, die Tonsprache weicher, besonders in dem schönen, in großen Bögen ausschwingenden Schluß.

Diese drei Werke hatten den Künstler an die Schwelle der Meisterschaft geführt. Sieben Jahre nach der Komposition des „Wieland" sollte ihm dann ein Werk gelingen, so einmalig in seiner Art, so groß im Wurf, so glücklich in Eingebung und Ausführung, daß auch spätere Zeiten in ihm einen Markstein des musikalischen Schaffens um die Wende des 19. und 20. Jahrhunderts sehen werden. Es entstehen die grandiosen Visionen der „Natursinfonie". Auf einsamen winterlichen Spaziergängen im Hochgebirge, ihm von Kindheit an so vertraut, schlossen sich ihm die Gedanken zusammen, die den Inhalt des Werkes bilden. Zum erstenmal in ihm tritt uns auch der tiefe metaphysische Denker entgegen, der Hausegger ist. Wieder wird die Dreisätzigkeit gewählt. In drei gewaltigen Bildern zieht das außerordentliche Werk am Hörer vorbei. Bewunderungswürdig, wie die Formen ausgeweitet und doch zusammengehalten sind, die Instrumentation hat den letzten Rest der den ersten Werken Hauseggers anhaftenden Sprödigkeit verloren, alles ist mit großer Weisheit und überlegenem Können an den richtigen Platz gestellt. Es sind Stellen in der „Natursinfonie", bei denen es den Hörer wie aus einer andern Welt anweht.

Schon einmal hatte der Komponist ähnliche Töne gefunden: in dem drei Jahre hinter der „Natursinfonie" zurückliegenden „Requiem" (nach Hebbel) für achtstimmigen Chor a cappella, einem höchst bedeutenden Werk. Die ganz eigenartige Chorbehandlung stellt allerdings an die Musikalität der Sänger außerordentliche Anforderungen; gleichwohl muß es verwundern, daß eine so ausdrucksstarke Schöpfung von den leistungsfähigen unserer Chorvereinigungen, die doch jetzt an den schwierigsten Aufgaben geschult sind, nicht mehr beachtet wird.

Nach der „Naturſinfonie" hat Hausegger nur noch ein ſinfoniſches Werk geſchrieben: die von Innigkeit und ſchmerzlicher Wehmut erfüllten Variationen über ein Kinderlied, die unter dem Titel „Aufklänge" erſchienen.

Von den übrigen Chorwerken des Meiſters ſollen die wichtigſten wenigſtens Erwähnung finden: der „Totenmarſch" (nach Martin Boelitz) ſowie „Weihe der Nacht" und „Sonnenaufgang", dieſe beiden nach ſchönen Gedichten Hebbels und Kellers.

Es ſeien noch einige Worte über das Liedſchaffen Hauseggers vergönnt, in dem ſich die ganze Vielſeitigkeit ſeiner reichen Natur zeigt. In ihm ſtehen volkstümlich einfache Sachen wie das ergreifend ſchöne „Lied des Harfenmädchens" neben den tiefſinnigen „Hymnen an die Nacht", zarte und leidenſchaftliche Lieder innigen Empfindens neben ſchalkhaft heiteren oder derb humoriſtiſchen. So ſpricht ſich in ihnen der ganze Menſch aus mit ſeiner Miſchung aus Herbheit und Zartheit, aus männlichem Ernſt und der Fähigkeit, mit den Fröhlichen fröhlich ſein zu können.

Der Dirigent Hausegger begann bei der Oper, von der er ſich aber bald abwandte, weil ihn die Konzerttätigkeit doch wohl mehr befriedigte. München, Frankfurt, Hamburg, Berlin und jetzt wieder München ſind die Stationen ſeiner Tätigkeit. Bruckner, der heroiſche Beethoven, das ſind die ſtärkſten Eindrücke, die ich von ihm hatte. Seine Darſtellung dieſer Werke iſt vielleicht nicht ſo verfeinert und ſublimiert im Klanglichen wie bei manchen anderen großen Dirigenten, aber von einer Größe und Ausdrucksſtärke, daß ich manchesmal denke, man kenne Werke wie die „Coriolan-Ouvertüre", wie die „Eroica" und die „Fünfte" überhaupt nicht, wenn man ſie nicht von Hausegger gehört hat. Eine Aufführung der „Dante-Sinfonie" von Liſzt unter ihm wurde mir zum unvergeßlichen Erlebnis.

Hausegger ſteht als Präſident der Akademie der Tonkunſt in München vor. Die dieſer angegliederte Hochſchule für Muſik iſt in ihrem Aufbau und in ihrer Organiſierung ganz ſein Werk.

Es ſoll nun nicht ſo ausſehen, als ſei es ſchon an der Zeit, der Kunſtrichtung, die auch durch Hausegger vertreten wird, einen Nachruf zu widmen. Vorläufig iſt dieſe Kunſt noch lebendig und wir wiſſen auch noch nicht, wohin die „neue Kunſt" ſteuert, ob ſie in ihrem weiteren Verlauf wieder die Tradition des 19. Jahrhunderts aufnimmt, oder ob ſie, wie es jetzt ſcheint, weiter zurückgreifend, an die alten Kontrapunktiker anknüpfen wird. Aber wir wiſſen, daß auch die Kunſtſtile dem Geſetz des Werdens und Vergehens unterworfen ſind, und daß jedes Kunſtwerk einmal, wenigſtens für eine Zeit, aufhört, lebendige Wirkungen auszuüben. Dieſes Schickſal iſt auch den Größten nicht erſpart geblieben, weder Bach noch Mozart. Aber das Große und Starke, was eine Epoche hervorgebracht hat, ſtirbt nicht, ſondern wird eines Tages wieder auferſtehen. Gerade jetzt wäre es ja leicht, Beiſpiele zu bringen. Und ſo wird ſicher die Kunſt des 19. Jahrhunderts, ſollte ſich die heutige Generation von ihr abwenden, in ihren ſtarken und echten Werken einer ſpäteren Generation wieder Vorbild und Anregung ſein.

# Der Dirigent.

Eine Studie von Siegmund von Hausegger, München.

Der Dirigent nimmt unter den ausübenden Künſtlern eine Sonderſtellung ein, nicht nur weil ſein „Inſtrument" eine Vereinigung von ſelbſtändig fühlenden und denkenden Menſchen iſt, ſondern in erſter Linie durch ein größeres Maß von Verantwortung: gegenüber dem Orcheſter, der Öffentlichkeit und gegenüber dem Kunſtwerk.

Von der ſozialen Verantwortung, welche der Dirigent als Leiter eines Kunſtinſtitutes trägt, ſei in dieſem Zuſammenhange nicht geſprochen, ſondern lediglich von der künſtleriſchen. Auf das Orcheſter bezüglich wird ſie dadurch beſtimmt, daß dem Dirigenten eine Doppeleigenſchaft zukommt: er iſt Führer und Kamerad, mit den Mitgliedern des Orcheſters durch gemeinſame Aufgabe und Erlebnis verbunden. Iſt er als Erſterer berechtigt, Unterordnung unter

seinen künstlerischen Willen zu verlangen, so als Letzterer verpflichtet, im Orchester das Gefühl des Verbundenseins zu wecken und zu erhalten. Dieser doppelten Forderung gerecht zu werden wird ihm nur dann gelingen, wenn er nichts für sich, aber alles für die Kunst fordert. Denn wenn es sich um den Dienst der Kunst handelt, wird jeder Musiker sich gerne unterordnen, während der Gedanke einer Abhängigkeit persönlicher Art ihn zum Widerstand reizt. Tatsächlich gibt es für den Dirigenten keine schönere Erfahrung als die der unbedingten Hingabe eines Orchesters an seine Führung, wenn jene nicht von Unterordnung, sondern von dem adelnden Gefühl des Erhobenseins durch das Kunstwerk getragen wird.

Aus Verkennung dieser Sachlage entspringen zwei irrtümliche Auffassungen: entweder daß der Dirigent als Tyrann den Willen des Orchesters brechen und es zum sklavischen Werkzeug machen dürfe, oder aber, daß er nur sozusagen als überwachende Instanz zu fungieren habe. Die letztere Auffassung verführt zu der falschen Meinung, als ob es in den Proben nur darauf ankomme, Exaktheit in der Wiedergabe des Notentextes zu erzielen, indeß das gefühlsmäßige Erfassen der Musik in der Aufführung vom Orchester selbst besorgt werde, höchstens durch die Zeichensprache des Dirigenten geregelt. Nein, das Studium muß ein doppeltes sein, einmal des Technischen, dann aber, auf dieser Grundlage, des Geistigen. Das geistige Erfassen eines Kunstwerks ist mindestens genau so Endergebnis eines „heißen Bemühens" wie seine technische Bewältigung. Wenn auch jeder einzelne Orchestermusiker nur zu seinem Teil an der Darstellung mitwirkt, so wäre es falsch, anzunehmen, daß für diesen ein automatisches Mitgehen genügte. Freilich, das Letzte und Tiefste wird sich erst in der Aufführung unter der Suggestion des Dirigenten einstellen müssen.

Der Öffentlichkeit ist der Dirigent in doppeltem Maße verantwortlich, insofern es sich hiebei um die Zuhörerschaft und um das Institut handelt.

Die Zuhörerschaft unserer Konzertsäle setzt sich im allgemeinen aus drei Typen zusammen: solchen, die durch die Musik Erhebung und Befreiung vom Alltag suchen, solchen, die ein besonderes Interesse an Werken, Persönlichkeiten und Strömungen der Tonkunst nehmen, und endlich denjenigen, die ein mehr oder weniger oberflächliches Unterhaltungs- und Sensationsbedürfnis in die Konzertsäle lockt. Der erste Typus wird durch die hochstehenden, aus allen Schichten der Bevölkerung sich rekrutierenden Vertreter der mit dem Geistigen in irgend einer Weise verbundenen Kreise dargestellt; ihm ist die Musik ein unentbehrlicher Bestandteil universaler Geistes- und Herzensbildung. Beim zweiten, dem auch die meisten Berufsmusiker unter den Zuhörern angehören, muß hiezu ein spezielles, durch Vorbildung geschultes Interesse am reinen Musikwesen kommen. Der dritte Typus endlich wird durch die Masse der Halbgebildeten und Oberflächlichen verkörpert, denen die Kunst nicht Sammlung, sondern Zerstreuung ist. Zwischen ihm und dem der Musikinteressierten steht als unerfreulichste Zwischengattung der Snob, der in hohlem Bildungsdünkel ein ernstes Interesse vortäuscht, um hinter ihm seine innere Leere zu verbergen.

Noch einer vierten Art von Zuhörerschaft sei gedacht, die bei besonderer Gelegenheit in Erscheinung tritt: die noch nicht vorgebildeten, deshalb aber auch vorurteilslosen und unblasierten Kreise, die sich aus Arbeitern, kleinen Angestellten oder Jugendlichen rekrutieren und meist dem neuartigen Zauber des Kunstwerks große Ehrfurcht und unbedingten Glauben entgegenbringen.

Mit dem Vorhandensein all dieser verschieden gearteten Zuhörer muß der Dirigent sowohl bei Aufstellung der Programme wie bezüglich des Verständnisses für seine künstlerische Wiedergabe rechnen. Es steht kaum zur Frage, wer von ihnen für ihn maßgebend sein muß. Zweifellos stellen Bedürfnis nach Erhebung, Interesse an dem musikalischen Wesen, aber auch naive Empfänglichkeit Eigenschaften von höchster Bedeutung dar, indes Unterhaltungssucht und Snobismus durchaus negativ gewertet werden müssen.

Niemals aber wird sich der Dirigent als „Beauftragter" des Publikums fühlen dürfen, das bezahlt und dafür fordern darf, nach eigenem Geschmack unterhalten zu werden. Auch ist seine Tätigkeit nicht der eines Leiters einer Kunstausstellung gleichzustellen, welch letzterer die Betrachtung der Kunstwerke ermöglicht, aber gänzlich hinter ihnen zurücktritt, indes der Dirigent als

Wiedergebender derselben auf das Innerlichste mit ihnen verbunden ist und im Augenblick der Wiedergabe überzeugen will. Er muß nicht nur dem Orchester, auch dem Publikum ein Führer sein, nicht aber auf doktrinäre, bevormundende Weise, sondern durch die Kraft seiner Persönlichkeit und deren besondere Einstellung zur Kunst. Einer als solchen erkannten „erzieherischen" Absicht würde das Publikum nicht Folge leisten; denn es will in der Musik nicht Belehrung, sondern Leben erfahren. Unterordnung des Dirigenten unter den Geschmack des Publikums zugunsten persönlichen Augenblickserfolges würde weder seinem Führerberuf Genüge leisten noch letzten Endes das Publikum befriedigen, das eben geführt sein und nicht selbst aus der Unsicherheit seiner vielköpfigen Artung heraus führen will und kann. Den Zauber des alles Auseinanderstrebende in seinen Bann zwingenden einheitlichen Kunstwillens begehrt es zu erfahren.

Dieses Zwingende wird sich stets nur auf dem Wege des spontanen Erlebnisses äußern. Wir müssen Furtwänglers im „Berliner Tageblatt" erschienenen geistreichen Ausführungen recht geben, in denen er das sogenannte „Bekenntnisprogramm" strikte ablehnt zugunsten eines Programms der musikalischen Wirkung. Nur möge ergänzend bemerkt werden, daß streng genommen jedes Programm einer künstlerischen Persönlichkeit ein Bekenntnisprogramm ist, freilich in einem etwas anderen Sinn. Wertung der Werke, Verteilen von Licht und Schatten bei der Programmzusammenstellung, auch die Erfühlung der Wirkungsmöglichkeit sind nur bis zu gewissem Grade Ergebnisse von abwägenden Verstandesurteilen, in erster Linie aber intuitiver Ausdruck des Gemüts.

Ist Furtwänglers Forderung, daß in einem Programm jedes Werk zu der ihm eignenden höchsten Geltung komme, unbedingt anzuerkennen, so darf nicht verkannt werden, daß die Totalität eines Programms über die einzelnen Werke hinaus einen bestimmten, allerdings sich rein musikalisch kundgebenden Sinn haben muß, der etwa die Zusammenstellung gänzlich heterogener Werke nicht nur vom Standpunkt einer hiedurch gefährdeten Wirkung ausschließt. Es wird so wenig möglich sein, eine witzige Travestie neben ein aus der Erhabenheit religiösen oder menschlichen Urgrundes erwachsenes Werk zu stellen, als die Späße eines Harlekins in einer Kirche zu dulden, weil dies dem Sinn, der Gesinnung des Programms widersprechen würde. Das Wort „Gesinnung" ist ja etwas anrüchig geworden, mit Recht überall dort, wo es die Tat ersetzen soll. Aber noch anrüchiger sollte die Gesinnungslosigkeit sein. Jede Tat empfängt ihre treibende Kraft durch die Gesinnung. Deshalb muß neben die Forderung der Wirkungsfähigkeit jene andere gestellt werden: jedes Programm muß Gesinnung haben, nicht aufdringlich und dozierend bekannte, aber vorhandene. Diese ist nicht eine Art subjektiver Laune oder gar Begrenztheit, aber sie ist bedingt durch eine Subjektivität, die in ihrer, nur der Sache, niemals der Person dienenden Reinheit zugleich die einzig mögliche „Objektivität" des Künstlers bedeutet.

Wie weit dies für die Wiedergabe der Werke bestimmend sein muß, soll später ausgeführt werden. Hier sei nur noch ein Wort zugunsten des „Einheitsprogrammes" gesagt. Unserer verunruhten, auf Abwechslung bedachten Zeit scheint dieses am wenigsten zu entsprechen. Und doch kann man immer wieder die Erfahrung machen, daß gerade die am tiefsten gehenden Wirkungen von Veranstaltungen ausgehen, die das Schaffen eines Meisters zusammenfassen. Man denke an die ungeheuren Erlebnisse der Bach-, Beethoven-, Brucknerfeste. Man denke, auf dramatischem Gebiet, an die einzigartige Wirkung der Bayreuther Festspiele. Sich ganz in Schaffen und Wesen eines großen Genius versenken zu können, ist dem modernen Menschen, gerade als stärkster Gegensatz zum veräußerlichenden „Tempo" des Alltags, tiefinnerstes Bedürfnis. Aber sicher ist: wo Einheit mit Einförmigkeit verwechselt werden kann, ist sie wirkungsfeindlich.

Die Verantwortung gegen die Kunstinstitute fällt in gewissem Sinne zusammen mit der gegen das Publikum. Denn nur jenes Institut hat mit Kunst etwas zu tun, das ausschließlich dem höheren Zwecke der Kunst dienen will, niemals aber eines, das die Kunst den materiellen

Zwecken des Geschäftes, des Unterhaltungsbedürfnisses oder gar der Politik unterordnet. In einer Zeit wie der jetzigen, in der Sein und Nichtsein der Kunstinstitute auf dem Spiele stehen, verschiebt sich jedoch der Standpunkt für den Dirigenten, insoferne er bemüht sein muß, mit allen vor dem Forum der Kunst erlaubten Mitteln zur Erhaltung des Institutes beizutragen. Dieses Bestreben wird zunächst bei Zusammenstellung der Programme maßgebend sein, die eine den Besuch allzu gefährdende Exklusivität vermeiden muß, ohne deshalb einer charakterlosen Konzessionspolitik zu verfallen. Und hier kommt ihm der Zug der Zeit insoferne entgegen, als dieser nicht etwa, wie man des öfteren glauben machen will, auf die Erzeugnisse des sogenannten „Zeitgeistes", sondern auf Erhebung durch die großen Kunstwerke der Vergangenheit gerichtet ist. Einer solchen, die Kunst als Befreierin von der Not des Tages ersehnenden Gemütsrichtung darf der Dirigent aus voller Überzeugung und mit tiefstem Pflichtgefühl Folge leisten.

Anders aber muß er die geistige Trägheit beurteilen, die einen Teil des Publikums gegen das ihm Unbekannte, Neuartige mit einem bequemen Vorurteil erfüllt, das alles von der Gewohnheit trägem Gleise Abweichende ablehnt oder bekämpft. Fähigkeit und Interesse, das Neue aufzunehmen, nicht erkalten zu lassen, ist nicht nur solchen Zeitgenossen gegenüber, die immer „strebend sich bemühen", sondern auch um der kommenden Kunst willen eine Notwendigkeit, für deren Verständnis es gilt, Bereitschaft und Empfänglichkeit wachzuhalten. Es wäre ein schlimmster Mißgriff, wollte man das Recht der Lebenden verkümmern lassen, und es ist Pflicht der Dirigenten, immer wieder für das Wertvolle auch unserer Zeit einzustehen, des Publikums aber — und dies wird viel zu wenig beachtet —, es anzuhören und ihm aufnahmebereites Interesse entgegenzubringen. Zwischen den beiden Forderungen: Pflege der großen Kunstwerke der Vergangenheit, Wachhalten des Interesses für Schaffen und Ringen der Gegenwart, einen Ausgleich zu finden, der außerdem der materiellen Not unserer Kunstinstitute gerecht wird, ist die schwierige Aufgabe für den heutigen Dirigenten.

Die letzte und höchste Verantwortung, gegen das Kunstwerk, teilt der Dirigent mit jedem ausübenden Künstler; sie sei hier deshalb nur kurz berührt. Dank müssen wir Hans Pfitzner wissen, daß er in den unübertrefflichen Ausführungen seines Buches „Werk und Wiedergabe" mit überzeugendem Nachdruck für das Recht des Kunstwerks auf unbedingte Treue der Wiedergabe eintritt. Wir müssen seiner Deduktion beipflichten, daß die Wiedergabe nie etwas anderes geben dürfe und könne, als was nicht schon im Kunstwerk enthalten sei, und daß der reproduzierende Künstler nicht „schöpferisch" sei, insoweit wir unter diesem Ausdruck die Fähigkeit verstehen sollen, völlig neues und in sich selbst beruhendes Leben zu schaffen. Aber das geheimnisvolle, der Musik — wie der Dichtung — allein Eignende ist, daß das Kunstwerk, wie es aus dem Geist seines Schöpfers hervorgeht, schon die Möglichkeit der Deutung durch den Dritten in sich birgt. Denn jede Wiedergabe, auch die durch den Komponisten selbst, ist eine immer sich erneuernde Deutung. Erneuerung durch Wiedergeburt gehört zum tiefsten Wesen des musikalischen Kunstwerks und unterscheidet dieses auf das Schärfste von der bildenden Kunst, welche monumentalisiert. Aber der reproduzierende Künstler darf bei dieser Wiedergeburt nie den Wechselbalg seiner eigenen Phantasie unterschieben. Sein einziges Ziel muß sein, das Werk so darzustellen, wie es von dessen Schöpfer erdacht ist. Treue und Befähigung genügen hiezu nicht, ein Drittes muß sich damit verbinden: die Empfängnis des Kunstwerks. Hiezu bedarf es des prometheischen Funkens, der in die Seele des Wiedergebenden aus dem Kunstwerk überspringt; die so entfachte Flamme ist himmlisches Feuer gleich dem der zeugenden Urkraft. Sie ermöglicht die spontane Wirkung der Wiedergabe, die so erfolgen muß, als ob das Werk im Augenblick der Darstellung geschaffen werde. Dieses „als ob" des nachschaffenden Künstlers ist seine Kraft und seine Tragik. Der Dirigent, dem die tausend Möglichkeiten des Orchesters zur Verfügung stehen, erfährt unter den Nachschaffenden beide am stärksten. Dadurch erweist sich seine Verantwortung auch auf diesem Gebiete als eine besonders geartete und gesteigerte. Erfüllen kann er sie nur, wenn er sich nicht als Selbstzweck, sondern als „Werkzeug Gottes" betrachtet.

# Richard Wagner an Mathilde Wesendonk.

Von Wolfgang Golther, Rostock.

Im Jahre 1904 erschien die Ausgabe der Briefe, die von den Erben Frau Mathildens mir anvertraut worden war. Das Buch erlebte viele Auflagen, seit 1914 auch eine sogenannte Volksausgabe, wobei Einleitung, Anmerkungen und Text immer ergänzt wurden, soweit neue Quellen zum Vorschein kamen. Zum ersten Male eröffnete sich ein Einblick in eine „höchste Blütezeit" von Wagners Schaffen: Ring, Tristan, Parzivalentwurf, Meistersinger entstanden damals im geheimnisvollen Zusammenwirken von Erlebnis und Dichtung. Frau Wesendonk hatte die Ausgabe geplant, Frau Cosima Wagner erlaubte die Veröffentlichung, zu der sie vierzehn Briefe Mathildens aus dem Wahnfried-Archiv hergab. Nur wenige unwesentliche Kürzungen wurden mit Rücksicht auf Lebende oder deren Nachkommen vorgenommen, und in der Ausgabe durch Punkte jedesmal angedeutet. Die Hauptsache, das Verhältnis zwischen Wagner und Frau Wesendonk, blieb durch diese Streichungen völlig unberührt. Frau Wesendonk hatte einige Briefe, die sie nicht veröffentlicht wünschte, und sechs Seiten aus dem Venezianer Tagebuch beseitigt oder vernichtet: sie waren im Nachlaß nicht aufzufinden.

Die Berliner illustrierte Nachtausgabe vom 24. bis 26. November 1930 brachte „eine sensationelle Veröffentlichung": „Die tragischen Liebeserlebnisse Cosimas, Richard Wagners und Mathilde Wesendonks in neuem Lichte". Unbekannte Briefe, die „in der berühmten Sammlung fehlen oder aus bestimmten Gründen unterdrückt wurden", stellte der „bekannte Wagnerforscher Julius Kapp mit Einverständnis der Erben Wagners" zur Verfügung. Unter Aufschriften, wie „Bestürzung in Bayreuth", „Intimste Bekenntnisse", „das gefährliche Anerbieten", „der Brief in der Notenrolle", „sechs Frauen um Wagner", ist Altbekanntes und Neues mit Unterstreichung einzelner Stellen abgedruckt. Der „offiziösen Wagner-Legende" wird „der Todesstoß" versetzt. Siegfried Wagner soll den Standpunkt des Herausgebers voll anerkannt haben; nur seine Erkrankung verhinderte ihn, der neuen Veröffentlichung zuzustimmen, die „im Sinne früherer Vereinbarungen" geschah.

Wenn wichtige Zeugnisse zum Leben und Schaffen Wagners auftauchen, wenn Rücksichten, die vor 27 Jahren geboten waren, heute nicht mehr gelten, wird jeder diese Tatsache anerkennen. Aber alles kommt auf den Ton der Veröffentlichung an: Sensation oder sachliche Behandlung! Das Verfahren der Nachtausgabe läßt Ernst, Würde, Verantwortlichkeitsgefühl vermissen, während die „offiziöse Wagner-Literatur" um ihrer Zurückhaltung willen angegriffen wird. Im September-Heft der „Musik" 1931 wiederholt Kapp den Abdruck derjenigen Stellen, die die bisherigen Ausgaben der Wesendonk-Briefe ergänzen, mit einer etwas gemäßigten, aber immer noch ausfälligen Einleitung.

Zur Sache habe ich Folgendes zu sagen. Wagners Brief an seine Schwester Kläre vom 20. August 1858, nach seiner Flucht aus dem Züricher Asyl, berichtet ausführlich und rückhaltlos über sein Verhältnis zu Wesendonks. Der Brief wurde bereits am 23. September 1902 in der „Täglichen Rundschau" unverkürzt gedruckt! In der ersten Auflage meines Buches blieb ein Abschnitt weg, der aber bereits in der zweiten ergänzt wurde. Die auf Otto Wesendonk bezügliche „unterdrückte" Stelle, die Kapp herausgreift, war also längst allgemein zugänglich. Die „sechs Frauen um Wagner" entstammen dem Pariser Brief vom 12. Februar 1861, worin Wagner die Gesellschaft, die sich ihm aufdrängte, besprach. Mit dem Verhältnis zu Mathilde haben sie gar nichts zu tun. Im Jahre 1904 war noch Rücksicht zu nehmen, die heute wegfällt. Das „Abenteuer auf dem Genfer See" betrifft einen leidenschaftlichen Auftritt zwischen Frau von Bülow und Karl Ritter, dem Reue mit der Bitte „um Vergessen und zarte Schonung" sofort folgte. Daß dieser Bericht 1904 wegblieb, versteht sich von selber. Frau Wesendonk machte doch auch in eigenster Sache, ohne deshalb getadelt zu werden, von ihrem Recht Gebrauch, was sie geheim gehalten wünschte, zurückzuhalten, ja zu vernichten! Ob es takt- und

geschmackvoll war, im Todesjahr von Frau Cosima diesen Vorgang ans Licht zu ziehen, bleibe dem Urteil des Lesers überlassen.

Bleibt endlich noch der die Übersendung der Tristan-Skizzen begleitende Brief Wagners vom 7. April 1858, den Minna abfing und behielt, der jetzt aus dem Nachlaß Nataliens, der Tochter Minnas, mitgeteilt wird. Da er in Mathildens Nachlaß nicht vorlag, konnte er 1904 nicht abgedruckt werden. In seinem Buche über Wagner und die Frauen (1912) veröffentlichte Kapp einen Abschnitt daraus, den ich mit Angabe der Quelle in die „Volksausgabe" übernahm. Ebenso verfuhr Kapp selber in der von ihm besorgten Ausgabe der Wesendonk-Briefe bei Hesse (Leipzig 1915). Also ganz unbekannt war der Brief bisher nicht. Auch der Druck der Nachtausgabe scheint noch nicht vollständig. Jedenfalls aber ist der Brief eine hochwichtige Urkunde, die nicht fehlen darf. In Ton und Inhalt deckt er sich mit vielen andern. Neues bringt er nicht. Über seinen Inhalt und seine verhängnisvolle Wirkung unterrichtete längst Wagners Brief an Kläre vom 20. August 1858.

„Nein, nein, nicht de Sanctis [Professor in Zürich] ist es, den ich hasse, sondern mich selbst, weil ich mein armes Herz immer wieder zu solchen Attacken zwinge. Darf ich als Entschuldigung mein Unwohlsein, meine Nervosität und die Gereiztheit, die daraus entspringt, anführen? Wollen wir's versuchen und sehen, was dabei herauskommt! Vorgestern mittag nahte mir ein Engel, der mich segnete und stärkte. Ich fühlte mich dadurch so froh und ausgelassen, daß ich gegen Abend den heißen Wunsch hegte, Freunde um mich zu haben, um ihnen mein inneres Beglücktsein mitzuteilen: ich wußte, ich wäre sehr liebenswürdig und zugänglich gewesen. Da hörte ich, daß man meinen Brief Dir nicht aushändigen könne, da Herr de Sanctis bei Dir sei. Dein Gatte verblieb bei dieser Ansicht. Ich wartete vergebens und hatte schließlich das Vergnügen, Herrn von Marschall zu empfangen, der den Abend bei uns blieb. Jedes Wort von ihm erfüllte mich mit einem furchtbaren Haß gegen alle de Sanctis der Welt. Der Glückliche . . ., er hat Dich mir ferngehalten. Und wodurch? Einzig durch seine Ausdauer! Ich kann ihm nicht einmal einen Vorwurf daraus machen, daß er das Zusammensein mit Dir so wichtig genommen hat, denn das tut jeder, der mit Dir zu tun hat. Das kannst Du an mir sehen, der ich deswegen Qualen erdulde. Doch warum verkehrst du mit solch lästigen Kleinigkeitskrämern? Darauf könnte ich leicht antworten. Doch je leichter mir das fällt, um so mehr verdrießt mich diese Plage. Ich vermengte das mit Marschall in meinem Traum, und daraus entstand eine Vision, die mir mein ganzes Elend in dieser Welt vor Augen hielt.

So ging's die ganze Nacht fort. Am Morgen ward ich wieder vernünftig und konnte recht herzinnig zu meinem Engel beten, und dieses Gebet ist Liebe! Liebe! Tiefste Seelenfreude an dieser Liebe, der Quell meiner Erlösung! — Nun kam der Tag mit seinem üblen Wetter, die Freude, Dich zu sehen, war mir versagt, die Arbeit ging noch immer nicht. So war mein ganzer Tag ein Kampf zwischen Mißmut und Sehnsucht nach Dir! Und jedesmal, wenn ich ein wirkliches Verlangen nach Dir fühlte, kam der langweilige Kerl dazwischen, der Dich mir gestohlen hat, und ich mußte mir selbst eingestehen, daß ich ihn haßte! Ich Böser! Ich mußte Dir das eingestehen. Es war wirklich schlecht von mir, und ich verdiente dafür eine angemessene Strafe. Welche soll's sein? . . . Nächsten Montag werde ich nach der Stunde zum Tee bleiben, und ich will den ganzen Abend riesig nett zu Herrn de Sanctis sein und zu Euer aller Freude französisch sprechen! — — —

Was für einen Unsinn fasele ich da! Ist es lediglich die Freude am Plaudern, oder die, mit Dir zu plaudern? Ja, das ist es! Doch, wenn ich Dir ins Auge blicke, kann ich kein Wort mehr sprechen. Denn alles, was ich Dir zu sagen hätte, wird dann zwecklos. Sieh, alles wird dann so unbestreitbar echt, ich fühle mich so sicher, wenn dieses herrliche, heilige Auge auf mir ruht und ich mich in es versenke! Da gibt es für mich kein Objekt und kein Subjekt mehr, alles wird zur Einheit, zur unendlichen Harmonie! Dann ist Frieden, und in ihm höchstes, ideales Leben. Ein Narr, wer Frieden und Welt von außen sich erringen will! Ein Blinder, der Dein Auge nicht entdeckt hat und seine Seele sich nicht darin

widerſpiegeln ſah! Nur inwendig, nur in des Herzens Tiefe wohnt das Heil! Zu Dir kann ich nur über mich und mein Inneres ſprechen, wenn ich Dich nicht ſehe — oder nicht ſehen darf! Sei mir nicht böſe und verzeihe mir meine Kinderei von geſtern. Du hatteſt recht, ſie ſo zu nennen! Sei mir gut, das Wetter ſcheint mild. Heute komme ich wieder in Deinen Garten, ſobald ich Dich ſehe. Ich hoffe, Dich einen Augenblick ungeſtört zu finden. Nun, meine ganze Seele zum Morgengruß!" —

Kapp begleitete ſeine urſprüngliche Veröffentlichung im November 1930 mit den Worten: „die unbekannten, in allen Sammlungen fehlenden Dokumente ſind geeignet, ein ganz neues Licht auf das tragiſche Liebesverhältnis Richard Wagners und Mathilde Weſendonks zu werfen". Das trifft nicht zu, weil es ſich gar nicht um Offenbarung neuer Tatſachen, ſondern nur um Ergänzungen, deren wichtigſte der Brief vom 20. Auguſt 1858 iſt, handelt. Sowohl beim erſten wie zweiten Druck iſt die unklare Quellenangabe, die Wiederholung bekannter Stücke, als würden ſie zum erſten Male bekannt gegeben, die völlig grundloſe gehäſſige Stellung gegen die Urausgabe der Briefe von 1904 zu rügen. Nach Kapps Behauptung ſtand ihm das von Frau Coſima geſchaffene Wahnfried-Archiv, das einſt der Wagner-Forſchung ebenſo dienen wird, wie das Goethe-Schiller-Archiv in Weimar der Forſchung über die Klaſſikerzeit, durch Siegfrieds Entgegenkommen zur Verfügung. Der Dank für ſolches Vertrauen hätte andere Formen wählen müſſen, als „ſenſationelle" Enthüllungen, die für die Wagner-Forſchung nicht mehr zeitgemäß ſind. Am vornehmſten wäre die einfache Ausfüllung der einſt mit Recht gebotenen Lücken in einer Neuausgabe der Briefe geweſen. Auch gegen Abdruck der betreffenden Stellen allein, wie jetzt in der „Muſik", zur Ergänzung der bisherigen Ausgaben iſt nichts einzuwenden, ſofern ſich die Vorbemerkung auf rein ſachliche Feſtſtellung des Tatbeſtandes beſchränkte.

# Zum Jubiläum des Gewandhauſes zu Leipzig.

Von Alfred Heuß, Gaſchwitz b. Leipzig.

In eine ſchwerſte Zeit fällt das Jubiläum des 150jährigen Beſtehens von Deutſchlands älteſtem und berühmteſtem Konzertinſtitut, der im Jahre 1781 zum erſten Male „im neuen Saal des Gewandhauſes" abgehaltenen und danach benannten Gewandhauskonzerte, die ihrerſeits bereits auf eine Vergangenheit von faſt vierzig Jahren zurückblicken konnten. Das erſte Konzert in dieſem neuen, durch ſeine Schönheit und gute Akuſtik bald berühmt werdenden Saale fand am 25. November, einem Sonntag, ſtatt und tatſächlich hat die heutige Direktion des Gewandhauſes ihr eigentliches Feſtkonzert ebenfalls auf den 25. November, einen Mittwoch, gelegt, dem dann am darauffolgenden Tag, dem traditionellen Donnerstag, ein weiteres Konzert folgt.

Es erübrigt ſich, auf Geſchichte, Bedeutung und heutige Lage des Inſtituts einzugehen, da auf alle dieſe Punkte in dieſer Zeitſchrift immer wieder eingegangen worden iſt und es keinen Muſikfreund gibt, der nicht gerade über die mit den Namen Mendelsſohn und Schumann verknüpften Glanzzeiten des Gewandhauſes Beſcheid wüßte. Wenn auch keineswegs ausſchließlich, hing die Bedeutung des Inſtituts mit der des jeweiligen Hausdirigenten aufs engſte zuſammen, ſo daß dieſer in allen bedeutſamen Zeiten den hervorragendſten Platz in Leipzigs Muſikleben einnahm und es ſowohl nach außen wie aber auch nach innen am eindrucksvollſten vertrat. Wenn's heute anders iſt, der derzeitige Hausdirigent Leipzig mehr nur berührt, als daß er ihm wirklich angehörte, ſo zeigt ſich hierin der ſtärkſte Unterſchied zu früher, mit ihm auch ein Hauptgrund für die Verhältniſſe im letzten Jahrzehnt, als das Gewandhaus gegenüber der ſich ihm feindlich gegenüberſtellenden Stadt einen ſo überaus ſchweren Stand hatte: Es fehlte die nachdrückliche künſtleriſche Vertretung durch einen Dirigenten, der zugleich in Leipzigs Muſikleben verhaftet war. Kein anläßlich des Jubiläums geäußerter Wunſch könnte auch herzlicher gemeint wie innerlich berechtigter ſein als der, daß das Inſtitut recht bald wieder einen Führer erhalte, der voll und ganz in ſeiner heute eigentlich doppelt herrlichen Aufgabe, dieſem ganz

einzigartigen Konzertinstitut vorzustehen, aufginge. Ich sage mit Nachdruck „doppelt herrlich". Denn auch für die Dirigenten bricht im nunmehr wirklich verarmten Deutschland eine andere Zeit an. Mögen sie sich noch so sehr international herumtummeln, in Deutschland selbst wird's auf ganz anderes ankommen als auf Konzerte, die gerade auch durch kostspielige Dirigenten zu Luxuskonzerten geworden und vielfach gerade denen nicht mehr erschwinglich sind, die nicht nur am meisten Verständnis für echte Musik haben, sondern denen sie vor allem in diesen schweren Zeiten ein inneres Bedürfnis sind. Wir sehen doch jetzt schon mit ziemlicher Klarheit, daß aller Ersatz durch Rundfunk und Schallplatten als ungenügend empfunden wird, das so oft im letzten Jahrzehnt totgesagte Konzert nach wie vor starkes inneres Leben hat und durch nichts wirklich ersetzt werden kann. Und da sind echte Dirigenten, die, erfüllt von ihrem Beruf, Dienst am Werk leisten, eine innere Notwendigkeit, die wirklich zu erfüllen, ihre eigentlichste Aufgabe ausmachen wird. Es heißt dies nicht nur Dienst am Kunstwerk als solchem — das müßte selbstverständlich sein, denn woher nähme sonst überhaupt ein Dirigent das Recht, unsre großen Meister zu vermitteln! —, sondern Dienst auch an seinen Zuhörern, die deshalb mit Opfern den Besuch von Konzerten ermöglichen, weil sie fühlen, daß nichts sie mehr stärkt und erhebt als echteste Musik. Wir werden deshalb nötiger als vielleicht jemals reinste, durch nichts verunreinigte Musikstätten haben, in denen die Tonkunst ihre überirdische Macht entfalten kann. Und da erwachsen einem kommenden Gewandhausdirigenten, der voll und ganz in seiner Stellung aufgeht, also auch seinen Zuhörern sich innerlich verwachsen fühlt, doppelt freudige Aufgaben: er arbeitet zugleich an einem inneren Aufbau Deutschlands mit. Die Zuhörer müssen fühlen, daß ihr Dirigent, der Vermittler höchster Güter, auch wirklich zu ihnen gehört. Das erste Konzert im einstigen Gewandhaussaal brachte im ersten Teil eine von Reichardt komponierte „Hymne an die Musik", in der die Kraft der Tonkunst in Worten gepriesen wird, wie sie auch heute wohl noch gefühlt, aber doch wohl kaum so klar ausgesprochen werden mag. Mit den Schlußworten dieser im ersten Gewandhauskonzert gesungenen Hymne mögen denn auch diese Zeilen ihren Ausklang finden:

Ach! Des Sterblichen Los bedarf der Freuden,
Und des Leidens ist viel unter dem Monde!
Du hast der Freuden;
Du kannst die Schmerzen des Lebens lindern:
Holde Trösterin, komm wohltätig herab!
Ruhe den Müden, und den Weinenden Trost;
Seelen erhebende Kraft der Fröhlichen!
Jedes Alters Entzücken!
Jedes Lebens Glück! Komm!

## Zwei kleine Dokumente aus der Geschichte des Gewandhauses.

In „Vogels Annalen" (Continuatio annalium Lipsiensium Vogelii) lesen wir:

„Den 11. März 1743 wurde von 16 Personen, sowohl Adel als auch Bürgerlichen Standes, das große Concert angelegt, wobey jede Person jährlich zur Erhaltung desselben 20 Thlr., und zwar vierteljährlich einen Louisd'or erlegen mußte, die Anzahl der Musicierenden waren gleichfalls 16 auserlesene Personen, und wurde solches erstlich in den Grimmaischen Gasse bey dem Herrn Berg Rath Schwaben, nachgehends in vier Wochen drauf, weil bey erstern der Platz zu enge, bey Herrn Gleditzschen dem Buchführer aufgeführet und gehalten".

Das Programm des ersten Konzertes im neuen Saal des Gewandhauses lautete:

Concert im neuen Saale des Gewandhauses, Sonntag, den 25. Nov. 1781. Erster Theil: Sinfonie von Joseph Schmitt. Hymne an die Musik, von Reichhardt („Schönste Tochter des Himmels pp."). Concert auf der Violine, gespielt von Herrn Berger. Quartett.

Zweiter Theil: Sinfonie von J. C. (Johann Christian) Bach. Arie von Sacchini, gesungen von Madem T. Podleska. Sinfonie von E. W. Wolff.

# Opernſtatiſtik Auguſt 1930 bis Juli 1931.

Von Wilhelm Altmann, Berlin.

Nachdem ich in dem 1. „Jahrbuch der Univerſal-Edition" die Ur- und Erſtaufführungen von Opernwerken auf deutſchen Bühnen in den Spielzeiten 1899/1900 bis 1924/25 überſichtlich zuſammengeſtellt, habe ich im „Anbruch" alljährlich die Fortſetzung davon in Geſtalt einer Opernſtatiſtik veröffentlicht und in den letzten Jahren an anderer Stelle (zuletzt in Heft 3 des 23. Jahrgangs von „Die Deutſche Bühne") in weſentlich verkürzter Form eine Statiſtik der älteren, vor der Spielzeit 1899/1900 ſchon aufgeführten Opern gegeben, dabei immer bedauert, daß ſich mir keine Gelegenheit bot, beide Statiſtiken zu vereinigen. Zu meiner großen Freude hat jetzt Herr Guſtav Boſſe den nötigen Raum zur Verfügung geſtellt, ſo daß nunmehr zum erſten Male die Leiſtungen der deutſchen Opernbühnen (Spielzeit 1930/31) im Zuſammenhang erfaßt werden konnten.

Meine Quelle iſt nach wie vor der allmonatlich herauskommende „Deutſche Bühnenſpielplan", der nur die Aufführungen der im „Deutſchen Bühnenverein" zuſammengeſchloſſenen Theater, auch die Öſterreichs und der Schweiz, verzeichnet; da Bayreuth nicht zum „Bühnenverein" gehört, ſind die dortigen Aufführungen im „Bühnenſpielplan" nicht angeführt und daher auch von mir nicht berückſichtigt. Als verſchiedene Bühnen betrachte ich die von Orten, in denen dieſelbe Truppe ſpielt, alſo z. B. Braunſchweig und Wolfenbüttel, Duisburg und Bochum, Mainz und Worms; auch führe ich Wandertruppen nicht als ſolche an, ſondern regiſtriere die Vorſtellungen nach den einzelnen Orten, an denen ſie ſtattgefunden haben; auf dieſe Weiſe erſcheint die Zahl der Bühnen, an denen z. B. Mozarts „Entführung" oder Roſſinis „Barbier" oder Cimaroſas „Heimliche Ehe" gegeben ſind, unverhältnismäßig hoch, aber jeder wird ſich doch ſelbſt ſagen, daß in Schönlanke, Varel oder Vietz keine ſtändige Opernbühne ſein kann. Als Ergänzungen und auch gewiſſermaßen als Regiſter zur Hauptſtatiſtik dienen die Tabellen II—V. — Die Titel der uraufgeführten Werke ſind ſtets in großen Buchſtaben geſetzt, die neueinſtudierten (ausgegrabenen) geſperrt; ein † vor dem Titel bedeutet, daß das Werk in vorhergehender Spielzeit 1929/30 zum erſten Male gegeben worden; die am Schluß des Titels mit * verſehenen Werke füllen nicht den Abend. Das nach dem Titel in Klammern ſtehende Datum (nur bei den Werken ſeit 1899/1900) bedeutet den Abend der deutſchen Uraufführung. Die hinter der Angabe der Bühnen- und Aufführungsziffern in Klammern ſtehenden Zahlen ſind die entſprechenden der Spielzeit 1929/30.

## I. Die aufgeführten Opern nach dem Alphabet der Tonſetzer geordnet.

ADAM: Die Nürnberger Puppe* 6 Bühnen, 11 (14) Aufführungen
Bamberg 4, Duisburg 1, Erlangen 1, Salzwedel 1, St. Gallen 3, Schweinfurt 1

— : Der Poſtillon von Lonjumeau 12 B. 60 (57) A.
Berlin (Linden) 3, Düſſeldorf 18, Gladbach 7, Graz 5, Hamburg 3, Köln 1, Leipzig 13, München 1, Potsdam 1, Rheidt 5, Stettin 2, Vierſen 1

— : Wenn ich König wäre (Der König auf einen Tag) 13 B., 43 (74!) A.
Baſel 5, Beuthen 6, Braunſchweig 2, Erfurt 4, Gleiwitz 2, Hindenburg 1, Kattowitz 2, Königshütte 1, Leipzig 3, Lübeck 5, Roſtock 3, Waltershauſen 1, Wiesbaden 8

ALBERT, Eugen d': Die[1] Abreiſe* 1 (1) B., 2 (2) A.
Bamberg 2

— : Tiefland (15. 11. 1903 Prag) 65 (57) B., 240 (276!) T.

[1] Merkwürdig, wie wenig dieſes reizende Werk berückſichtigt wird. Überhaupt wird m. E. d'Alberts Opernſchaffen nicht genügend gewürdigt. Warum gibt man z. B. nicht „Liebesketten", welches Werk ſeinem „Tiefland" mindeſtens ebenbürtig iſt. Auch „Revolutionshochzeit" ſollte wieder hervorgeſucht werden, vor allem aber ſein gewaltig packender Einakter „Kain".

Altenburg 4, Arnſtadt 4, Baſel 1, Berlin ſtädt. 5, Bernburg 2, Bielefeld 8, Braunſchweig 5, Bremen 5, Breslau 7, Darmſtadt 1, Deſſau 3, Dortmund 1, Dresden 5, Düſſeldorf 4, Duisburg 2, Eger 2, Flensburg 1, Frankfurt a. M. 4, Fürth 2, Gladbach 4, Görlitz 4, Gotha 2, Graz 3, Guben 2, Güſtrow 1, Hamborn 3, Hamburg 5, Hannover 5, Harburg 7, Hirſchberg i. Schl. 1, Kaiſerslautern 4, Karlsruhe 1, Kaſſel 7, Kiel 9, Klagenfurt 1, Köln 12, Krefeld 4, Leipzig 7, Lüneburg 1, München 5, Münſter 4, Nordhauſen 1, Nürnberg 6, Paderborn 1, Paſſau 1, Pirmaſens 1, Potsdam 1, Reichenberg 6, Rheidt 6, Roſtock 11, Saarbrücken 9, Schneidemühl 4, Schwerin 2, Sondershauſen 5, Stettin 5, Stralſund 4, Stuttgart 2, Ulm 4, Vierſen 1, Weißwaſſer 1, Wien 3, Wiesbaden 5, Wismar 1, Wolfen (Deſſau) 1, Zweibrücken 1

ALBERT, Eugen d': Die toten Augen (5. 3. 1916 Dresden) 15 (12) B., 46 (64!) A.
Aachen 5, Aſchersleben 1, Bamberg 3, Brüx 3, Coburg 4, Gießen 1, Halberſtadt 3, Hamburg 4, Leipzig 3, Mainz 3, Neuſtrelitz 5, Osnabrück 5, Saaz 1, Schweinfurt 2, Wiesbaden 3

ANDREAE, Volkmar: Die Abenteuer des Caſanova (17. 6. 1924 Dresden) 1 (0) B., 4 (0) A.
Luzern 4.

AUBER: Fra Diavolo 21 B., 95 (102) A.
Auſſig 6, Bremerhaven 6, Chemnitz 13, Cottbus 7, Cuxhaven 1, Danzig 7, Dresden 5, Frankfurt a. M., 3, Graz 2, Hamburg 17 u. Volksoper 2, Koblenz 1, Langenſalza 1, Mainz 5, München 1, Osnabrück 4, Schlawe 1, Sondershauſen 4, Stettin 5, Stolp 2, Stuttgart 2

— : Der ſchwarze Domino 2 (0) B., 6 (0) A.
Harburg 5, Lüneburg 6

— : Die Stumme von Portici 2 B., 11 (13) A.
Berlin, Kroll-Op. 9, Karlsruhe 2

— : Vertauſchte Rollen[2] (24. 10.) 1 (0) B., 6 (0) A.
Berlin ſtädt. 6

BARDI (nach Keiſer): DER TOLLE KAPELLMEISTER (10. 3. Königsberg) 2 (0) B., 7 (0) A.
Königsberg 4, Schwerin 3

BARTOK, Bela: Herzog Blaubarts[3] Burg* (13. 5. 1922 Frankfurt a. M.) 1 (0) B., 1 (0) A.
Coburg 1

[2] Im weſentlichen die aus dem J. 1836 ſtammende „Geſandtin", ergänzt durch Stücke aus „Feenſee", „Krondiamanten' und „Barkarole", gleichfalls längſt vergeſſenen Auberſchen Opern.

[3] Geradezu unbegreiflich, daß dieſes wertvolle, höchſt ſtimmungsvolle, keineswegs übertrieben moderne Werk ſo gut wie unbeachtet bleibt.

BEETHOVEN: Fidelio 46 B., 221 (225!) A.
Altenburg 1, Augsburg 2, Berlin Linden 2, Kroll 13 u. ſtädt. 6, Braunſchweig 2, Bremen 3, Brünn 3, Darmſtadt 2, Dortmund 1, Dresden 5, Düſſeldorf 11, Eſſen 15, Frankfurt a. M. 7, Freiburg 8, Fürth 1, Gera 9, Graz 1, Greifswald 3, Greiz 1, Hamburg 5, Hannover 5, Heilbronn 8, Karlsruhe 2, Kempten 1, Köln 9, Königsberg 11, Krefeld 3, Leipzig 5, Ludwigshafen 2, Mainz 1, Mannheim 7, München 7, Neuſtadt a. H. 1, Neuſtrelitz 11, Nürnberg 5, Oldenburg 8, Paſſau 1, Pößneck 1, Prag 5, Saarbrücken 7, Saarlouis 1, Schwerin 1, Stuttgart 5, Wien 8, Zürich 5

BERG, Alban: Wozzek (14. 12. 1925 Berlin) 9 (6) B., 47 (40) A.
Aachen 2, Barmen 3, Braunſchweig 3, Darmſtadt 5, Düſſeldorf 3, Frankfurt a. M. 12, Gera 5, Köln 8, Wien 6

BERLIOZ: Benvenuto Cellini 1 (2) B., 1 (5) A.
Wiesbaden 1

— : Die Trojaner (Kapp) 1 (1) B., 2 (4) A.
Berlin Linden 2

BIENSTOCK, Heinrich: Sandro der Narr (24. 9. 1916 Stuttgart) 1 (1) B., 3 (4) A.
Stuttgart 3

BIZET: Carmen 76 B., 407! (365) A.
Aachen 7, Altenburg 1, Augsburg 8, Auſſig 8, Barmen 13, Bautzen 8, Berlin Linden 5, Berlin Kroll 22 u. Berlin ſtädt. 13, Beuthen 6, Bielefeld 9, Bochum 2, Braunſchweig 3, Bremen 3, Bremerhaven 4, Breslau 7, Brünn 2, Bunzlau 1, Coburg 3, Cottbus 7, Cuxhaven 1, Darmſtadt 12, Deſſau 6, Dortmund 5, Dresden 16, Duisburg 5, Elberfeld 1, Frankfurt a. M. 6, Frankfurt a. O. 1, Freiburg 7, Gießen 1, Gleiwitz 2, Göttingen 5, Halle 5, Hamburg 12, Hannover 8, Heidelberg 1, Hindenburg 2, Hof 2, Ingolſtadt 6, Kaiſerslautern 5, Karlsruhe 7, Kattowitz 2, Kiel 9, Koblenz 1, Köln 5, Königshütte 1, Leipzig 5, Leuna 1, Magdeburg 13, Mainz 7, Memel 2, Minden 1, München 5, Münſter 5, Nauheim 1, Nolland 1, Osnabrück 9, Pirmaſens 1, Plauen 10, Prag 4, Roſtock 10, Schwerin 2, Solingen 1, Stendal 6, Stralſund 5, Stuttgart 13, Teplitz 4, Ulm 5, Weimar 4, Wien 10, Wiesbaden 7, Wilhemshaven 3, Wittenberg 3, Zeulenroda 1, Zürich 2

— : Djamileh* 3 B., 11 (9) A.
Danzig 3, Gera 1, Leipzig 7

— : Die Perlenfiſcher 1 (0) B., 10 (0) A. [1928/9: 10 A.]
Kaſſel 10

BLECH[4], Leo: Versiegelt* (4. 11. 1908 Hamburg) 5 (4) B., 11 (10) A.
Berlin Linden 1, Braunschweig 4, Halle 2, München 1, Schneidemühl 3

BODART, Eugen: HIRTENLEGENDE (19. 12. 30 Weimar) 1 (0) B., 2 (0) A.
Weimar 2

BOIELDIEU: Johann von Paris 2 (0) B., 6 (0) A. [1928/9: 4 A.]
Gotha 2, Greifswald 4

— : Die weiße Dame 5 B., 17 (19) A.
Gotha 1, Langensalza 1, München 5, Sondershausen 2, Weimar 8

BORODIN: Fürst Igor 2 (0) B., 22 (0) A. [1928/29: 9 A.]
Berlin Linden 17, Nürnberg 5

BRANDTS-BUYS: Die Schneider von Schönau (1. 4. 1916 Dresden) 4 (2) B., 12 (6) A.
Dresden 1, Gera 4, Greiz 1, Reichenberg 6

BRAUNFELS: † Galathea* (26. 1. 1930 Köln) 3 (1) B., 12 (9) A.
Berlin städt. 7, Hannover 3, München 2

— : Don Gil mit den grünen Hosen (15. 11. 1924 München) 1 (1) B., 6 (4) A.
Erfurt 6

— : Die Vögel[5] (4. 12. 1920 München) 1 (0) B., 5 (0) A. [zuletzt 1926/7: 2]
Köln 5

BUSONI: Arlecchino* (11. 5. 1917 Zürich) 2 (0) B., 7 (0) A. [1928/29: 3 A.]
Coburg 3, Essen 4

— : Turandot* (11. 5. 1917 Zürich) 3 (0) B., 9 (0) A. [1928/29: 4 A.]
Königsberg 6, Ludwigshafen 2, Mannheim 1

CAVALIERI, Emilio: Representazione di anima e di corpore* [aus dem Jahre 1600] 1(0) B., 1 (0) A.
München (20. 5. 31)

CHABRIER: Der König wider Willen 1 (0) B., 4 (0) A. [zuletzt 1889 Dresden]
Hamburg 4

CHARPENTIER: Louise (3. 1. 1902 Hamburg) 3 (4) B., 17 (20) A.
Berlin Kroll 11, Bochum 2, Duisburg 4

CIMAROSA: Die heimliche Ehe 35 B., 43 (20) A.
Berlin Th. d. Westens 1, Bromberg 1, Bückeburg 1, Celle 1, Detmold 1, Deutsch-Krone 1, Eisenach 1, Eschwege 1, Eupen 1, Flatow 1, Freiburg 3, Fulda 1, Herford 1, Insterburg 1, Kappeln 1, Köslin 1, Kreuz 1, Krojanke 1, Labes 1, Lauterbach 1, Lippstadt 1, Ludwigshafen 1, Märkisch-Friedland 1, Malmedy 1, Mannheim 7, Marburg a. L. 1, Marienburg 1, Nordau 1, Offenbach 6, Preuß. Friedland 1, St. Vith 1, Schönlanke 1, Thorn 1, Weinheim 1, Wernigerode 1

CORNELIUS: Der Barbier[6] von Bagdad 5 B., 16! (30) A.
Darmstadt 4, Greifswald 4, Leipzig 2, München 3, Wien 3

DEBUSSY: Pelleas und Melisande (19. 4. 1907 Frankfurt a. M.) 3 (2) B., 8 (2) A.
Barmen 2, Coburg 3, Erfurt 3

DELIBES: Lakmé 1 (0) B., 4 (0) A.
Bremen 4

DITTERSDORF: Doktor und Apotheker 18 B., 20 (11) A.
Angermünde 1, Celle 1, Deutsch Eylau 1, Flensburg 2, Fürstenwalde 1, Hadersleben 1, Hameln 1, Herford 1, Husum 1, Lübeck 2, Mannheim 1, Oppeln 1, Rosenberg OS. 1, Siegen 1, Soest 1, Stadthagen 1, Weißenfels 1, Wernigerode 1

DOHNANYI: Der Tenor (24. 2. 1929 Nürnberg) 3 (7) B., 14 (39!) A.
Fürth 4, Hannover 8, Nürnberg 2

DONIZETTI: Der Liebestrank 2 (0) B., 11 (0) A. [1928/29: 15]
Aachen 5, Berlin Linden 6

— : Lucia von Lammermoor 5 B., 25 (16) A.
Bremen 3, Darmstadt 7, Fürth 4, Leipzig 6, Nürnberg 5

— : Don Pasquale 14 B., 50! (93) A.
Allenstein 6, Berlin städt. 7, Fürth 2, Hamburg 2, Leipzig 3, Luxemburg 1, Lyck 1, München 2, Nürnberg 5, Rastenburg 1, Saarbrücken 10, Ulm 5, Weimar 4, Wien 1

— : Die Regimentstochter 15 B., 60 (36) A.
Aschaffenburg 1, Berlin Th. am Schiffbauerdam 20, Beuthen 2, Hanau 5, Homburg 1, Krefeld 5, Magdeburg 5, Gleiwitz 1, Hindenburg 1, Kattowitz 1, Königshütte 1, Potsdam 2, Rudolstadt 5, Saalfeld 1, Wiesbaden 9

DRESSEL, Erwin: Armer Columbus (19. 2. 1928 Kassel) 1 (4) B., 6 (12) A.
Berlin städt. 6

[4] Der 60. Geburtstag dieses Tonkünstlers hätte auch mit einer Wiederaufnahme seines „Alpenkönigs und Menschenfeinds" („Rappelkopf") gefeiert werden sollen, welche Oper in Berlin in einer Spielzeit 27mal einst gegeben worden ist.

[5] Auch leider zu wenig beachtet.

[6] Dieses Juwel, aber auch Schmerzenskind aller wahrhaften Opernfreunde findet beim großen Publikum noch immer keinen Anklang.

DRESSEL, Erwin: DIE MUTTER* (7. 1. 1931) Krefeld) 1 (0) B., 2 (0) A.
Krefeld 2

— : † Der Rosenbusch der Maria (23. 6. 1930 Leipzig) 2 (1) B., 10 (2) A.
Krefeld 5, Leipzig 5

DUPUY, Ed.: List und Liebe* [1806] 1 (0) B., 8 (0) A.
Kiel (23. 10. 1930) 8

DVORAK:[7] König und Köhler (tschech.) 1 B., 1 A.
Wien, Raimund-Th. 1

— : Russalka (Die Wassernixe) (Prag 1903; dtsch. Stuttgart 5. 10. 1929) 2 (2) B., 4 (9) A.
Teplitz 3, Wien Raimund-Th. 1 (tschech.)

— : Teufelskäte (tschech.) 1 B., 1 A.
Wien, Raimund-Th.

ENNA: Das Streichholzmädel* (1897) 3 (0) B., 6 (0) A.
Bamberg 4, Erlangen 1, Schweinfurt 1

FALLA: Manuel de: Ein kurzes (anderes) Leben* (13. 11. 1926 Gera) 1 (1) B., 5 (6) A.
Mainz 5

— : Don Pedros Puppenspiel* (13. 1. 1927 Köln) 1 (1) B., 2 (5) A.
Breslau 2

FLOTOW: Fatme (Zilda, bearb. v. Bardi) 3 B., 13 (38) A.
Darmstadt 3, Essen 4, Lübeck 6

— : Martha 37 B., 117 (118) A.
Altenburg 5, Arnstadt 4, Bamberg 3, Bremen 4, Danzig 8, Darmstadt 1, Dortmund 5, Dresden 6, Gotha 1, Graz 2, Guben 1, Halle 3, Hamburg 2 u. Volksop. 1, Hannover 4, Hildesheim 2, Ilmenau 1, Kiel 7, Klagenfurt 2, Köln 8, Krefeld 10, Langensalza 1, Leipzig 1, München 5, Muskau 1, Neustrelitz 6, Rathenau 1, Sagan 2, Sondershausen 3, Sorau 2, Sprottau 1, Stendal 3, Stuttgart 3, Tilsit 3, Troppau 3, Wien 1, Wolfenbüttel 1

— : Alessandro Stradella 6 B., 30! (15) A.
Brünn 2, Freiburg 6, Graz 3, Hamburg 1, Leipzig I, Magdeburg 11

FRANCKENSTEIN, Clemens v.: Li-Tai-Pe (2. 2. 1920 Hamburg) 5 (2) B., 21! (5) A.
Augsburg 3, Graz 2, Hannover 8, München 2, Weimar 6

GAL, Hans: Das Lied der Nacht (24. 4. 1926 Breslau) 1 (0) B., 2 (0) A. [1927/8: 1 B., 3 A.]
Graz 2

GIORDANO, Umberto: André Chenier 5 B., 8 (34!) A.
Berlin Linden 2, Brüx 2, Dresden 1, Memel 2, Wien 1

— : † Der[8] König* (5. 11. 1929 Berlin) 3 (2) B., 13 (11) A.
Berlin Linden 5, Brünn 2, Halle 6

— : Das Mahl der Spötter (16. 1. 1926 Gablonz) 1 (0) B., 1 (0) A. [1928/9 1 B., 3 A.)
Teplitz 1

— : MADAME SANS-GÊNE (U 1915 New York; 4. 3. 1931 Breslau) 1 (0) B., 9 (0) A.
Breslau 9

GLUCK: Alkeste 2 (0) B., 13 (0) A. (1928/9: 5)
Osnabrück 6, Wiesbaden 7

— : Der betrogene Kadi* 2 B., 4! (14) A.
Gotha 3, Wien 1

— : Iphigenia auf Tauris 5 B., 35! (14) A.
Aachen 5, Berlin Kroll 5, Chemnitz 18 [!], Gladbach 4, Rheidt 3

— : Orpheus[9] u. Eurydike 11 B., 29! (73!) A.
Berlin städt. 3, Beuthen 3, Erfurt 7, Fürth 2, Gleiwitz 1, Hindenburg 1, Kattowitz 2, Nürnberg 6, Rostock 1, Schwerin 2, Wismar 1

— : Die Pilger von Mekka 2 B., 9 (16!) A.
Harburg 4, Lübeck 5

GOETZ, Herm.: Der Widerspenstigen Zähmung[10] 5 B., 23! (4) A.
Allenstein 6, Düsseldorf 10, Gablonz 2, Prag 2, Schwerin 3

GOETZL, Anselm: Zierpuppen* (15. 11. 1907 Prag) 4 (0) B., 10 (0) A. [wiederbelebt]
Altenburg 6, Glauchau 1, Gotha 3, Zeitz 1

GOLDMARK[11]: Die Königin von Saba 4 B., 17 (11!) A.
Aachen 5, Brünn 3, Reichenberg 8!, Wien 1

GOUNOD: Der Arzt wider Willen 1 (0) B., 4 (0) A. [1928/29: 10; 1927/8: 18 A.]
Teplitz 4

[7] Mit Ausnahme der „Russalka" ist neuerdings keine Oper Dvořáks in deutscher Sprache aufgeführt worden, dabei lohnten sich „Jakobin" und „Armida" weit mehr als so manche französische Oper, die uns geboten wird.

[8] Gar nicht genug kann auf diese Märchenoper hingewiesen werden, in der Giordano sein sonstiges Schaffen weit überflügelt hat.

[9] Daß selbst der „Orpheus" so wenig beachtet worden ist, zeigt deutlich, daß der heutigen Zeit das Verständnis für die Größe Glucks mehr und mehr abhanden kommt.

[10] Endlich scheint wieder mehr Interesse für dieses köstliche Werk sich einzustellen.

[11] Auch Goldmark wird unterschätzt; von seinen sonstigen Opern scheint mir „Das Wintermärchen" besonders wertvoll zu sein.

GOUNOD: Margarete (Faust) 29 B., 122 (112) A.
Auerbach 1, Augsburg 1, Barmen 3, Berlin Linden 13, Bochum 3, Brünn 2, Coburg 8, Dessau 6, Duisburg 3, Frankfurt a. M. 1, Fürth 3, Guben 2, Hagen 6, Hamburg 3, Hannover 8, Heilbronn 7, Hof 2, Kiel 1, Köln 11, Leipzig 1, Nürnberg 6, Plauen 7, Schneidemühl 3, Sonneberg 1, Stuttgart 3, Werdau 1, Wien 4, Wiesbaden 6, Zürich 6

GRABNER, Hermann: † Die Richterin (7. 5. 1930 Barmen) 1 (1) B., 3 (3) A.
Göttingen 3

GRAENER, Paul: Hanneles Himmelfahrt (17. 2. 1927 Breslau u. Dresden) 1 (0) B., 4 (0) A. [1928/9: 1 A.]
Altenburg 4

GROSZ, Wilhelm: † Achtung, Aufnahme*! (23. 3. 1930) 1 (1) B., 2 (3) A.
Essen 2

GURLITT Manfred: SOLDATEN (9. 11. 1930 Düsseldorf) 4 B., 21 A.
Bremen 6, Breslau 3, Düsseldorf 7, Prag 5

HALEVY: Die Jüdin 10 B., 34! (68!) A.
Bremen 2, Duisburg 2, Frankfurt a. M. 2, Halle 8!, Karlsruhe 3, Köln 3, Leipzig 4, Stuttgart 3, Wien 3, Wiesbaden 4

HAUG, Hans: DON JUAN IN DER FREMDE* (5. 12. 1930 Basel) 1 B., 6 A.
Basel 6

HAYDN: Der Apotheker* 2 (0) B., 3 (0) A. [1928/29: 3 A.]
Duisburg 1, Gera 2

HERRMANN, Hugo: VASANTASENA (11. 11. 1930 Wiesbaden) 1 B., 4 A.
Wiesbaden 4

HINDEMITH: Cardillac (9. 11. 1926 Dresden) 1 (4) B., 4 (17!) A.
Lübeck 4

— : Hin und zurück* (Juli 1927 Baden-Baden) 4 (7) B., 16 (13) A.
Aussig 6, Berlin Kroll 3, Bern 6, Breslau 1

— : Neues vom Tage (8. 6. 1929 Berlin, Kroll) 4 (12!) B., 29 (57) A.
Berlin Kroll 6, Breslau 10, Dessau 7, Mannheim 6

HONEGGER, Arthur: Judith (13. 1. 1927 Köln) 1 (1) B., 4 (4) A.
Erfurt 4

HUMPERDINCK: Hänsel und Gretel* 30 B., 141 (182!) A.
Barmen 5, Basel 7, Berlin städt. 10, Biel 2, Braunschweig 6, Coburg 5, Darmstadt 2, Dortmund 14, Dresden 1, Düsseldorf 5, Erfurt 8, Frankfurt a. M. 5, Gera 5, Güstrow 1, Halle 3, Hamburg 4, Hannover 6, Köln 2, Leipzig 2, München 6, Oberhausen 6, Regensburg 8, Rostock 8, Schneidemühl 3, Solothurn 3, Stettin 5, Wernigerode 2, Wien 1, Wiesbaden 6, Wolfenbüttel 1

— : Königskinder[12] (14. 1. 1911 Berlin) 18! (9) B., 71! (52) A.
Altenburg 4, Bremen 4, Bremerhaven 7, Darmstadt 8, Freiburg 4, Fürth 2, Glauchau 1, Halle 5, Hof 1, Königsberg 8, Leipzig 3, Mainz 5, München 2, Nürnberg 5, Oelsnitz 1, Plauen 7, Regensburg 1, Wittenberg 3

JANAČEK, Leoš: AUS EINEM TOTENHAUSE (14. 12. 1930 Mannheim) 4 B., 19 A.
Berlin Kroll 8, Düsseldorf 2, Mannheim 5, Oldenburg 4

— : Jenufa[13] (16. 2. 1918 Wien) 4 (9!) B., 10 (41; 1928/9: 64!) A.
Kassel 4, München 3, Wien Raimund-Th. (tschech.) 1, Zürich 2

IBERT, Jacques: † Angelique* (27. 9. 1929 Berlin, Kroll) 2 (2) B., 10! (17) A.
Berlin Kroll 4, Bern 6

JEREMIAS, Otakar: DIE BRÜDER KARAMASOW (28. 3. 1931) 1 B., 6 A.
Augsburg 6

ISTEL, Edgar: WIE LERNT MAN LIEBEN? (31. 1. 1931) 1 B., 5 A.
Duisburg 5

KEISER, Reinhard: Karneval in Venedig (1707) 1 B., 2 A.
Hamburg Volksop. 2

—. vgl. BARDI: Der tolle Kapellmeister.

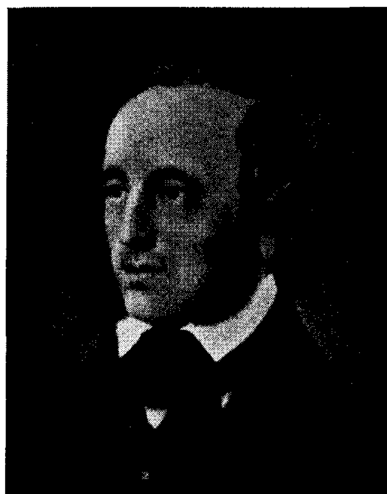
KEMPFF, Wilhelm: KÖNIG MIDAS* (18 1. 1931) 1 B., 9 A.
Königsberg 9

KIENZL: Der Evangelimann 24 B., 83! (39) A.
Arnstadt 2, Beuthen 5, Berlin Th. d. Westens 3, Bromberg 4, Brünn 4, Dresden 1, Essen 17, Freiburg 4, Gladbach 3, Gleiwitz 1, Hindenburg 1, Kaiserslautern 1, Karlsruhe 5, Kattowitz 1, Leipzig 2, Luxemburg 1, Neustrelitz 7, Rheidt 3, Saarbrücken 7, Saarlouis 1, Sondershausen 3, Stuttgart 3, Sulzbach 1, Wien 3

[12] M. E. noch immer viel zu wenig beachtet. Humperdincks „Heirat wider Willen" verdient übrigens keineswegs, der Vergessenheit anheimzufallen.

[13] Nur an der gar zu sehr auf die Nerven fallenden Handlung kann es liegen, daß das Interesse an „Jenufa" nachgelassen hat; die Musik ist doch geradezu genial.

Zum 150 jährigen Jubiläum des Gewandhauses zu Leipzig



Felix Mendelssohn-Bartholdy

geb. 3. 2. 1809, gest. 4. 11. 1847

Kapellmeister des Gewandhauses von 1835 bis 1847

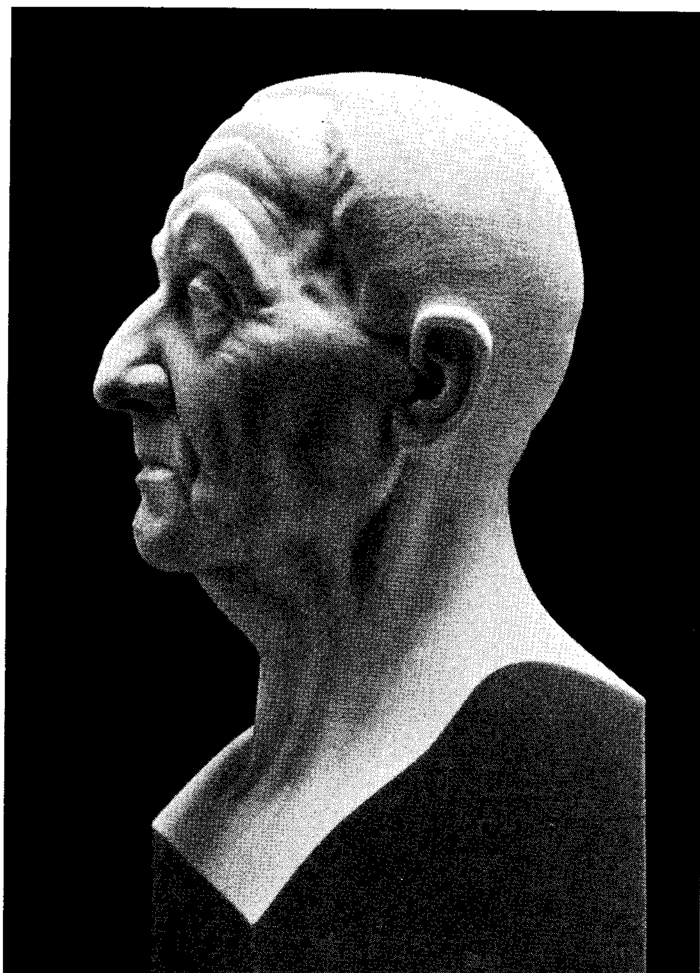


Arthur Nikisch

geb. 12. 10. 1855, gest. 23. 1. 1922

Kapellmeister des Gewandhauses von 1895 bis 1922

Die beiden hervorragenden Dirigenten, denen die Gewandhauskonzerte zu Leipzig ihren Weltruf verdanken



Anton Bruckner

Marmorbüste im Gewandhaus zu Leipzig

von Fritz Zalisz, Leipzig

KIENZL: Der Kuhreigen[14] (23. 11. 1911 Wien) 2 (4) B., 9 (15) A.
Allenstein 5, Graz 4

KORNGOLD: Die tote[15] Stadt (2. 12. 1921 Hamburg u. Köln) 1 (4) B., 4 (6) A.
Graz 4

— : Violanta* (28. 3. 1916 München) 2 (2) B., 10 (4) A.
Hamburg 3, Wien 7

— : Das Wunder der Heliane (7. 10. 1927 Hamburg) 1 (1) B., 1 (4) A.
Wien 1

KRENEK: Jonny[16] spielt auf (10. 2. 1927 Leipzig) 2 (4) B., 4 (18!) A. [1927/8: 421! A.]
Leipzig 2, Wien 2

— : † Das Leben des Orest (19. 1. 1930 Leipzig) 11 (7) B., 44 (42) A.
Berlin Kroll 1, Breslau 5, Coburg 4, Halle 5, Hamburg 6, Hannover 7, Karlsruhe 5, Leipzig 4, Lübeck 4, Stuttgart 3

— : Schwergewicht oder die Ehre der Nation* (6. 5. 1928 Wiesbaden) 2 (7) B., 5 (29) A.
Bielefeld 4, Breslau 1

KREUTZER,[17] Konradin: Die Alphütte* 1 B., 1 A.
Freiburg (23. 11. 1930) 1

— : Das Nachtlager zu Granada 8 B., 31 (4) A.
Bamberg 3, Bremen 5, Coburg 4, Erlangen 1, Ingolstadt 3, Karlsruhe 7, Schweinfurt 1, Stuttgart 7

KÜNNEKE, Eduard: NADJA 1 B., 5 A.
Kassel (28. 2. 1930) 5

LATTUADA, Felice: † Die lächerlichen Zierpuppen* (13. 4. 1930 Prag) 1 (1) B., 3 (5) A.
Berlin Linden 3

LEONCAVALLO: Bajazzi 58 B., 255 (262) A.
Aarau 1, Arnstadt 3, Augsburg 3, Bamberg 3, Barmen 6, Bautzen 5, Berlin Linden 12, Biel 3, Bielefeld 6, Bochum 1, Braunschweig 1, Bremen 4, Brünn 3, Brüx 3, Coburg 6, Cottbus 5, Darmstadt 2, Dortmund 4, Dresden 6, Düsseldorf 10, Duisburg 3, Elberfeld 1, Frankfurt a. M. 5, Frankfurt a. O. 1, Graz 2, Hamborn 2, Hamburg 10, Hannover 7, Jägerndorf 1, Kaiserslautern 3, Karlsruhe 1, Köln 7, Königsberg 11, Leipzig 3, Lübeck 8, Luzern 6, Magdeburg 15, Minden 1, München 5, Nürnberg 5, Pirna 1, Prag 2, Rostock 5, Saarbrücken 10, Salzwedel 1, Schneidemühl 3, Schwerin 4, Solingen 1, Solothurn 3, Sondershausen 3, Stendal 4, Stuttgart 11, Teplitz 4, Teschen 1, Troppau 6, Wien 8, Wiesbaden 3, Wismar 1

LILIEN, Ignaz: Beatrys (14. 4. 1928 Hannover) 1 (0) B., 2 (0) A. [1928/9: 1 A.]
Brünn 2

LISZT: Die Legende von der heiligen Elisabeth 1 (0) B., 2 (0) A. [Wiederaufnahme nach längerer Zeit]
Weimar 2

LORTZING: Die beiden Schützen 6 B., 27 (24) A.
Dessau 7, Krefeld 1, Rostock 3, Saarbrücken 6, Weimar 1, Wiesbaden 9

— : Undine 26 B., 117! (155) A.
Aachen 7, Annaberg 7, Braunschweig 2, Bremen 5, Cottbus 4, Dortmund 4, Dresden 2, Düsseldorf 12, Duisburg 2, Frankfurt a. M. 7, Frankfurt a. O. 2, Hannover 4, Kaiserslautern 3, Karlsruhe 4, Krefeld 7, Leipzig 5, Luzern 2, Oeynhausen 2, Saarbrücken 3, Saarlouis 1, Schwerin 7, Sorau 2, Stettin 8, Weimar 6, Wiesbaden 4, Zittau 7

— : Der Waffenschmied 57 B., 211! (175) A.
Arnstadt 4, Barmen 8, Basel 6, Bautzen 8, Braunschweig 2, Bremen 1, Breslau 10, Brünn 4, Bütow 1, Chemnitz 8, Darmstadt 7, Dresden 3, Duisburg 1, Elberfeld 3, Essen 6, Gera 5, Glogau 4, Godesberg 1, Göttingen 5, Gotha 2, Greifswald 7, Güstrow 1, Hamburg 2, Hannover 3, Hof 2, Karlsruhe 6, Königsee (Thür.) 1, Langensalza 1, Leipzig 7, Löbau 1, München 1, Münster 6, Neunkirchen 1, Neustadt a. d. Orla 1, Osnabrück 11, Pirna 2, Plauen 1, Probstzella 1, Reichenbach i. V. 1, Rostock 7, Rudolstadt 5, Saalfeld 2, Saarbrücken 8, Schirgiswalde 1, Schwarzburg i. Th. 1, Siegburg 1, Solingen 1, Sondershausen 4, Stargard 2, Stettin 11, Stolp 4, Stuttgart 3, Sulzbach 1, Uckermünde 1, Weimar 5, Worms 1, Zwickau 7

— : Der Wildschütz 36 B., 175 (172) A.
Berlin städt. 4, Bern 7, Bielefeld 7, Bochum 2, Braunschweig 3, Bremen 3, Chemnitz 13, Cuxhaven 1, Danzig 8, Dresden 3, Duisburg 4, Görlitz 9, Göttingen 5, Gotha 1, Graz 3, Greifswald 3, Hagen 5, Halle 9, Hamburg 10, Harburg 11, Hirschberg (Schles.) 1, Leipzig 8, München 3, Neisse 8, Neustadt OS. 1, Oldenburg 7, St. Gallen 9, Schwerin 1, Stendal 4,

[14] Sollte nicht eine Wiederbelebung von Kienzls „Don Quixote" und „Das Testament" möglich sein?
[15] Unerfindlich, weshalb diese gute Gebrauchsoper nicht mehr Glück hat, noch unbegreiflicher, weshalb nicht Korngolds Lustspiel-Oper „Der Ring des Polykrates" von nicht mindestens 20 Bühnen alljährlich immer wieder gebracht wird.
[16] Sic transit gloria mundi!
[17] Etwas mehr hätte Konradin Kreutzers 150. Geburtstag doch wohl gefeiert werden sollen.

Stuttgart 6, Teplitz 3, Weimar 7, Weißwasser 1, Wien 3, Winterthur 1, Wolfenbüttel 1.

LORTZING: Zar und Zimmermann 41 B, 211 (304!) A.
Altenburg 6, Aschersleben 1, Augsburg 6, Barmen 8, Braunschweig 3, Bremen 5, Breslau 3, Coburg 5, Crimmitschau 1, Darmstadt 10, Dresden 7, Düsseldorf 20, Duisburg 3, Eisenach 1, Erfurt 7, Essen 7, Frankfurt a. M. 16, Freiberg i. S. 10, Freiburg 8, Fürth 3, Gablonz 1, Gotha 2, Graz 5, Halberstadt 3, Hamburg 3, Hannover 3, Karlsruhe 8, Kassel 8, Köln 7, Leipzig 3, Leobschütz 1, Lübeck 6, Magdeburg 7, München 3, Nürnberg 7, Ratibor 3, Salzburg 1, Teplitz 3, Weimar 1, Wiesbaden 5, Zürich 4.

LOTHAR, Mark.: LORD SPLEEN* (11. 11. 1930 Dresden) 3 B., 21 A.
Berlin städt. 8, Dresden 9, Prag 4

MAILLART: Das Glöckchen des Eremiten 12 B., 35! (78) A.
Aachen 5, Allenstein 5, Bialla 1, Danzig 5, Darmstadt 12, Deutsch Eylau 1, Lötzen 1, Lyck 1, Ortelsburg 1, Osterode 1, Rastenburg 1, Seeburg 1

MALIPIERO, G. Franc.: KOMÖDIE DES TODES* (15. 5. 1931 München) 1 B., 2 A.
München 2

MARSCHNER[18]: Hans Heiling 4 B., 14! (66) A.
Berlin Kroll 7, Luzern 4, München 1, Weimar 2

MASCAGNI: Cavalleria rusticana* 61 B., 264! (225) A.
Aarau 1, Altenburg 6, Arnstadt 3, Augsburg 4, Bamberg 3, Barmen 6, Bautzen 5, Berlin Linden 11 u. städt. 7, Bielefeld 6, Bochum 1, Braunschweig 1, Bremen 4, Breslau 1, Brünn 2, Brüx 3, Chemnitz 3, Coburg 6, Cottbus 5, Darmstadt 2, Dortmund 4, Dresden 8, Düsseldorf 12, Duisburg 3, Elberfeld 1, Frankfurt a. Ma. 5, Frankfurt a. O. 1, Glauchau 1, Göttingen 4, Gotha 3, Graz 2, Hamborn 2, Hamburg 10, Hannover 7, Jägerndorf 1, Karlsruhe 1, Köln 7, Königsberg 10, Leipzig 3, Lübeck 8, Luzern 6, Magdeburg 15, Minden 1, München 5, Nürnberg 5, Pirna 1, Prag 2, Rostock 5, Saarbrücken 10, Schwerin 4, Solingen 1, Sondershausen 3, Stendal 4, Stuttgart 5, Teplitz 4, Teschen 1, Troppau 6, Wien 8, Wiesbaden 3, Wismar 1, Zeitz 1

[18] Pfitzners vortreffliche Bearbeitung des musikalisch durchaus wertvollen Marschnerschen „Vampyrs" erfreut sich leider keiner Beachtung; auch an Pfitzners Einrichtung von „Der Templer und die Jüdin" könnte man jetzt wohl wieder denken. Beschämend ist die Aufführungsziffer von „Hans Heiling".

MASSENET: Manon 5 B., 20 (27) A.
Düsseldorf 6, Freiburg 1, Gablonz 4, Hamburg 4, Wien 5.

— : Werther 1 B., 1 (1) A.
Memel 1

MAURICE, Pierre: ANDROMEDA (10. 3. 1931 Weimar) 1 B., 3 A.
Weimar 3

MEHUL: Joseph in Ägypten 1 (0) B., 6 (0) A. [1927/8: 34! A.]
Erfurt 6

MEYERBEER[19]: Die Afrikanerin 5 B., 33 (42) A.
Aachen 6, Allenstein 7, Berlin städt. 12, Graz 1, Wiesbaden 7

— : Die Hugenotten 4 B., 19 (13) A.
Basel 6, Hamburg 9, Karlsruhe 3, Wien 1

— : Der Prophet 2 B., 7 (14!) A.
Berlin städt. 5, Wien 2

MILHAUD: † Christoph Columbus (5. 5. 1930 Berlin) 1 (1) B., 3 (9) A.
Berlin Linden 3

— : † Der arme Matrose* (27. 9. 1929 Berlin, Kroll) 3 (2) B., 10 (17) A.
Berlin Kroll 4, Magdeburg 5, Stettin 1

MODERLLI, Antonio: SAKUNTALA (7. 12. 1930 Augsburg) 1 B., 3 A.
Augsburg 3

MOJSISOVICS: Der Zauberer* (Die Höhle von Salamanka*) (1. 4. 1926 Gera) 1 (0) B., 2 (0) A. [1928/9: 1 B, 4 A.]
Hagen 2

MOZART: Bastien und Bastienne* 2 B., 4 (4) A.
Coburg 3, Kissingen 1

— : Cosi fan tutte 18 B., 66! (86) A.
Aachen 6, Basel 2, Braunschweig 3, Bremerhaven 5, Dessau 5, Dresden 3, Düsseldorf 5, Essen 7, Frankfurt a. M. 3, Hannover 2, Hildesheim 2, Kassel 4, Köthen 1, Ludwigshafen 1, Mannheim 4, München 6, Reichenberg 5, Wien 2.

— : Die Entführung aus dem Serail 80 B., 153! (115) A.
Anklam 1, Apenrade 1, Arnstadt 2, Basel 1, Bedelsfow 1, Berlin Linden 6, Berlin städt. 7, Berlin Th. des Westens 6, Berlinchen 1, Biel 1, Braunschweig 1, Bremen 1, Breslau 9, Bückeburg 1, Calbe 1, Cloppenburg 1, Cottbus 5, Demmin 1, Dessau 5, Dresden 4, Driesen 1, Drossen 1, Eberswalde 1, Eilenburg 1, Eisenach 1, Eisleben 1, Elmshorn 1, Eschwege 1, Falken-

[19] Gut besetzt wirkt Meyerbeer noch immer; man muß freilich über die Mängel seiner Texte sich hinwegsetzen. Ich empfehle übrigens eine Ausgrabung seines „Nordsterns".

berg 1, Forst 1, Freiburg 4, Göttingen 6, Greifswald 3, Gummersbach 1, Harzgerode 1, Herzberg 1, Jena 1, Jever 1, Ilmenau 1, Iserlohn 1, Kiel 10, Königsberg NM 1, Kolberg 1, Küstrin 1, Langensalza 1, Leipzig 2, Lingen 1, Limburg a. L. 1, Mannheim 1, Meseritz 1, Minden 2, Mühlhausen 1, München 3, Neudamm 1, Neuruppin 1, Oldenburg 8, Paderborn 1, Papenberg 1, Parchim 1, Pasewalk 1, Prag 1, Rathenow 1, Salzuflen 1, Schwerin a. W. 1, Schwiebus 1, Soldin 1, Solothurn 1, Sommerfeld-Laus. 1, Sondershausen 2, Stargard i. P. 1, Stavenhagen 1, Templin UM 1, Ulm 3, Varel 1, Vechta 1, Vietz 1, Wetzlar 1, Wien 5, Wittenberg 1, Wolfenbüttel 1

MOZART: Figaros Hochzeit 42 B., 201 (235!) A.
Augsburg 4, Basel 2, Berlin Linden 2, Berlin Kroll 30, Berlin städt. 10, Bielefeld 3, Braunschweig 3, Bremen 1, Breslau 4, Brünn 2, Chemnitz 2, Danzig 9, Darmstadt 5, Dresden 4, Duisburg 2, Essen 9, Frankfurt a. M. 5, Gablonz 4, Gießen 1, Hamburg 6, Hannover 4, Köln 7, Leipzig 5, Ludwigshafen 2, Magdeburg 12, Mainz 5, Mannheim 2, München 9, Neustadt Th. 1, Neustrelitz 8, Oberstein 1, Oels 1, Rudolstadt 4, Saalfeld 1, Schwerin 3, Stettin 8, Stuttgart 8, Tübingen 1, Wien 3, Wiesbaden 4, Wismar 3, Wolfenbüttel 1

— : Don Giovanni 42 B., 164! (106) A.
Aachen 5, Allenstein 5, Basel 1, Berlin Kroll 3, Berlin städt. 10, Braunschweig 1, Bremen 9, Brünn 3, Coburg 5, Delmenhorst 1, Düsseldorf 10, Ems 2, Frankfurt a. M. 5, Fürth 2, Gladbach 3, Görlitz 3, Graz 3, Hagen 3, Hamburg 6, Hamburg Operett.-Haus 1, Hannover 2, Harburg 5, Heilbronn 2, Kassel 8, Kiel 5, Klagenfurt 1, Koblenz 1, Königsberg 3, Leipzig 5, Lüneburg 1, Luxemburg 1, Luzern 1, München 7, Nürnberg 9, Rheidt 3, Rostock 4, Saarbrücken 7, Stendal 2, Stuttgart 7, Wien 5, Wiesbaden 1, Zürich 3

— : Idomeneo 7 B., 29 (0) A. [1927/8: 16 A.]
Bearbeitungen:
a) von Willy Meckbach:
Braunschweig (31. 5. 1931) 3
b) von Rother:
Dessau (19. 2. 1931) 5
c) von Rich. Strauß u. Wallerstein (Wien 16. 4. 1931):
Bremen 3, Magdeburg 8, Mannheim 1, Wien 6
d) von Wolf-Ferrari:
München (15. 6. 1931) 3

MOZART: Der Schauspieldirektor* 5 B., 11 (23!) A.
Coburg 3, Greifswald 1, München 2, Regensburg 2, Tilsit 3

— : Die verstellte Einfalt (A. Rudolph) 1 B., 2 (0) A. [1928/9: 7 A.]
St. Gallen 2

— : Die Zauberflöte 47 B., 277! (235) A.
Aussig 8, Bamberg 3, Basel 5, Bautzen 10, Berlin Kroll 19, Berlin städt. 9, Braunschweig 3, Bremen 1, Breslau 14, Brünn 2, Chemnitz 11, Darmstadt 9, Dortmund 10, Dresden 9, Düren 1, Duisburg 3, Eisenach 1, Erfurt 5, Fürth 2, Graz 1, Hagen 4, Halle 10, Hamburg 4, Hannover 4, Jägerndorf 1, Kaiserslautern 6, Karlsruhe 5, Köln 9, Königsberg 13, Krefeld 10, Landau 1, Leipzig 3, Mannheim 6, München 8, Nürnberg 7, Osnabrück 6, Pirmasens 1, Prag 11, Rostock 7, Stuttgart 6, Teplitz 3, Troppau 7, Weimar 4, Wien 4, Wiesbaden 7, Zürich 3, Zweibrücken 1

MUSSORGSKY: Boris Godunow (1874; 29. 10. 1913 Breslau) 16 B., 53! (69) A.
Barmen 5, Berlin Linden 4, Beuthen 5, Breslau 8, Dresden 3, Duisburg 2, Gleiwitz 2, Graz 4, Hindenburg 1, Karlsruhe 2, Kattowitz 1, Leipzig 6, Memel 1, Osnabrück 6, Wien 2, Wiesbaden 1

— : Der Jahrmarkt von Sorotschintzy (Tscherepnin) (6. 5. 1925 Breslau) 1 (2) B., 2 (7) A.
Brünn 2

NESSLER: Der Trompeter von Säkkingen 1 B., 1 (2) A.
Schwerin 1

NICOLAI: Die lustigen Weiber von Windsor 34 B., 130! (150) A.
Aachen 5, Annaberg 4, Augsburg 6, Ballenstedt 1, Barmen 7, Berlin städt. 6, Braunschweig 8, Bremen 9, Brünn 4, Delmenhorst 1, Dessau 2, Freiburg 4, Guben 2, Hamburg 3 u. Volksop. 1, Hannover 1, Heilbronn 7, Hildesheim 2, Jägerndorf 1, Kassel 4, Kiel 8, Köln 8, Köthen 1, Leipzig 4, München 8, Nürnberg 1, Oldenburg 2, Prag 2, Regensburg 2, Schneidemühl 6, Stolp 3, Teschen 1, Troppau 3, Wiesbaden 5

OBERLEITHNER: Der eiserne Heiland (19. 1. 1917 Wien Volksoper) 4 (1) B., 7 (2) A.
Kiel 2, Schneidemühl 3, Solothurn 1, Wien 1

OFFENBACH: Hoffmanns Erzählungen 50 B., 242! (172) A.
Altenburg 6, Auerbach 1, Basel 9, Berlin Kroll 13, Berlin städt. 11, Braunschweig 1, Bremen 4,

Chemnitz 18, Dortmund 3, Dresden 10, Eisenach 1, Frankenthal 1, Frankfurt a. M. 4, Freiburg 4, Glauchau 1, Gotha 2, Hannover 5, Hof 1, Homburg 1, Kahla 1, Kaiserslautern 5, Kiel 6, Klagenfurt 2, Koblenz 1, Königsberg 5, Kolberg 2, Leipzig 4, Mainz 10, Mannheim 10, München 5, Münster 6, Pirmasens 1, Plauen 6, Probstzella 1, Reichenbach i. V. 1, Reichenberg 6, Rudolstadt 6, Saalfeld 1, Schwerin 3, Stendal 4, Stuttgart 4, Weimar 15, Wien 13, Wismar 2, Worms 1, Zeitz 1, Zeulenroda 1, Zittau 7, Zwickau 10, Zürich 6

OFFENBACH: ROBINSONADE (21. 9. 1930 Leipzig) 15 B., 98 A.
Arnstadt 2, Barmen 3, Brünn 2, Chemnitz 12, Danzig 6, Erfurt 6, Gera 4, Hagen 4, Hannover 5, Kassel 4, Leipzig 24, Magdeburg 10, Oldenburg 7, Prag 5, Zürich 4

PAËR: Die Herr Kapellmeister* 1 B., 2 (2) A.
Halle 2

PEDROLLO: † Schuld und Sühne (9. 4. 1930 Breslau) 4 (1) B., 16 (12) A.
Duisburg 4, Schwerin 4, Wiesbaden 6, Wismar 2

PERGOLESE: Die Magd als Herrin* 5 B., 15 (22!) A.
Coburg 3, Kissingen 1, Lübeck 6, Stuttgart 4, Wien 1

PETER, Hans Adolf: DER RUTENHOF (3. 3. 1931 Bern)
Bern 3

PFITZNER[20]: Der arme Heinrich (2. 4. 1895 Mainz) 4 (5) B., 11! (18) A.
Dortmund 3, Dresden 2, Krefeld 4, München 2

— : Christelflein (11. 12. 1917 Dresden) 7 (3) B., 29 (15) A.
Augsburg 5, Aussig 6, Gladbach 5, Luzern 4, München 4, Regensburg 2, Rheidt 3

— : Palestrina (12. 6. 1917 München) 8 (5) B., 31 (21) A.
Basel 5, Berlin Linden 7, Dresden 7 Hamburg 1, Köln 1, Leipzig 3, München 4 Wien 3

— : Die Rose vom Liebesgarten (9. 11. 1901 Elberfeld) 2 (3) B., 9 (18!) A.
München 3, Stuttgart 6

PICK-MANGIAGALLI, Riccardo: KÜSSE UND KEILE (31. 1. 1931 Hamburg)
Hamburg 2

[20] Wann wird endlich diesem deutschen Meister die ihm gebührende Beachtung geschenkt werden? Auch kleinere Bühnen sollten sich seines „Armen Heinrichs" und „Christelfleins" annehmen; letzteres sollte um die Weihnachtszeit auch von allen großen Bühnen gegeben werden.

PILLNEY: VON FREITAG BIS DONNERSTAG* (5. 3. 1931 Essen)
Essen 1

PISTOR, Karl Friedr.: DER ALCHIMIST* (12. 3. 1931 Kiel)
Kiel 3

PIZZETTI, Ildebrando: FRA GERARDO (4. 6. 1931 Hamburg)
Hamburg 1

PONCHIELLI: Gioconda 1 B., 3 (0) A. [Jahre lang in Deutschland nicht aufgef.]
Teplitz 3

PROHASKA, Karl: Madeleine Guimard (11. 4. 1929 Aussig) 1 (1) B., 4 (2) A.
Breslau 4

PUCCINI: Bohème (1. 12. 1899 Breslau) 43 (37) B., 230 (230) A.
Aussig 5, Baden-Baden 1, Bamberg 4, Barmen 6, Basel 1, Berlin Linden 9, Berlin städt. 9, Braunschweig 2, Bremen 3, Breslau 11, Brünn 3, Coburg 4, Darmstadt 2, Dortmund 3, Dresden 9, Elberfeld 1, Eger 1, Erlangen 1, Essen 23, Frankfurt a. M. 17, Fürth 4, Gablonz 4, Gladbach 4, Göttingen 5, Graz 6, Hamburg 13, Karlsruhe 6, Klagenfurt 1, Köln 6, Leipzig 4, Ludwigshafen 4, Mannheim 6, München 6, Nürnberg 7, Prag 3, Rheidt 4, Schweinfurt 1, Stralsund 5, Stuttgart 3, Ulm 5, Weimar 8, Wien 7, Zürich 4

— : Mad. Butterfly 50 (58) B., 245 (281!) A.
Aachen 10, Altenburg 1, Annaberg 4, Berlin Linden 8, Berlin Kroll 26, Berlin städt. 11, Braunschweig 2, Bremen 5, Bremerhaven 2, Breslau 4, Chemnitz 16, Danzig 6, Dresden 5, Duisburg 2, Erfurt 6, Flensburg 1, Frankfurt a. M. 5, Freiberg i. S. 6, Gera 7, Greifswald 6, Hagen 5, Halberstadt 3, Halle 5, Hamborn 2, Hamburg 8, Hannover 5, Heilbronn 6, Kiel 9, Köln 3, Köthen 1, Leipzig 3, Lübeck 9, Magdeburg 11, München 4, Oeynhausen 1, Pößneck 1, Prag 4, Reichenberg 4, Rendsburg 1, Rudolstadt 4, Saalfeld 1, Schwarzburg 1, Schwerin 1, Stuttgart 4, Weimar 1, Wernigerode 1, Wien 8 und Theater an der Wien 2, Wiesbaden 3, Zürich 1

— : Das Mädchen aus dem goldenen Westen (28. 3. 1913 Berlin Deutsches Opernhaus) 7 (3) B., 36 (12) A.
Bremen 11, Brünn 2, Coburg 4, Hamburg 4, Harburg 5, Königsberg 9, Wien 1

— : Manon Lescaut (22. 1. 1908 Wien Volksoper) 18 (8) B., 69! (42) A.
Aarau 1, Augsburg 3, Bamberg 4, Berlin Linden 7, Braunschweig 7, Dresden 2, Freiburg 3, Gera 4, Graz 2, Hannover 10, Hildes-

heim 2, Lübeck 4, Luzern 4, München 4, Münster 5, Reichenberg 5, Schweinfurt 1, Wolfenbüttel 1

PUCCINI: Der Mantel* (20. 10. 1920 Wien) 8 (3) B., 31 (16) A.
Aachen 5, Augsburg 2, Breslau 6, Chemnitz 7, Karlsruhe 2, München 2, Münster 4, Nürnberg 3

— : Gianni Schicchi* (20. 10. 1920 Wien) 16 (8) B., 71! (37) A.
Aachen 5, Augsburg 3, Aussig B, Berlin Linden 3, Bern 6, Braunschweig 1, Bremen 3, Breslau 6, Essen 7, Kaiserslautern 3, Karlsruhe 5, Ludwigshafen 3, Mannheim 7, München 2, Münster 4, Wiesbaden 7.

— : Schwester[21] Angelika* (20. 10. 1920 Wien) 3 (0) B., 15 (0) A. [1928/9: 1 B., 3 A.]
Augsburg 7, Breslau 6, Karlsruhe 2

— : Toska (21. 10. 1902 Dresden) 48 (43) B., 202 (222!) A.
Arnstadt 3, Barmen 3, Berlin Linden 8, Berlin städt. 5, Bochum 2, Braunschweig 1, Bremen 1, Bremerhaven 5, Breslau 9, Brünn 2, Dessau 5, Dortmund 3, Dresden 3, Duisburg 2, Essen 12, Frankfurt a. M. 4, Halberstadt 2, Hamburg 6, Hannover 5, Karlsbad 2, Kiel 4, Koblenz 1, Köln 7, Königsberg 12, Kolberg 1, Leipzig 2, Magdeburg 9, Mainz 12, Memel 1, München 5, Neustrelitz 8, Oberstein 1, Oeynhausen 1, Oldenburg 6, Prag 4, Rostock 5, Schwerin 4, Solingen 1, Sondershausen 2, Stargard 2, Stettin 6, Stuttgart 1, Teplitz 5, Tilsit 5, Wien 9, Wismar 2, Wittenberg 2, Worms 1

— Turandot (4. 7. 1926 Dresden) 19 (17) B., 86 (99) A.
Aachen 2, Basel 4, Berlin städt. 5, Cottbus 8, Darmstadt 8, Duisburg 3, Frankfurt a. M. 2, Graz 10, Hamburg 2, Hannover 2, Jägerndorf 1, Köln 10, Ludwigshafen 1, Mannheim 6, München 4, Nürnberg 5, Teschen 1, Troppau 7, Wien 5

RAMEAU: Hippolyt und Aricia [Ausgrabung] 1 B., 3 A.
Basel (20. 5. 1931) 3

RATHAUS, Karol: FREMDE ERDE (10. 12. 1930 Berlin) 3 B., 8 A.
Berlin 4, Dortmund 1, Mannheim 3

RAVEL: Spanische Stunde* (5. 2. 1925 Hamburg) 1 (1) B., 1 (14!) A.
Berlin Kroll 1

[21] M. E. ein Werk von größtem Klangreiz und vornehmster Erfindung.

RENNER, H.: NÄCHTLICHER BESUCH* 1 B., 1 A.
Gera (12. 6. 1931) 1

RESPIGHI, Ottorino: Belfagor (10. 3. 1925 Hamburg) 2 (0) B., 3 (0) [zuletzt 1925/6: 2 A.]
Altenburg 1, Gotha 2

REUTTER, Hermann: Saul* (Juli 1928 Baden-Baden) 1 (0) B., 5 (0) A. [1928/9: 2 B., 8 A.]
Magdeburg 5

REZNICEK, v.: Ritter Blaubart[22] (29. 1. 1920 Darmstadt) 1 (0) B., 2 (0) A. [1928/9: 1 B. 5 A.]
Kassel 2

— : Holofernes (27. 10. 1923 Berlin, dtsch. Op. H) 2 (0) B., 3 (0) A. [1928/9: 1 B., 5 A.]
Fürth 1, Nürnberg 2

— : Satuala (4. 2. 1927 Leipzig) 1 (1) B., 2 (3) A.
Hannover 2

— : SPIEL ODER ERNST* (11. 11. 1930 Dresden) 10 B., 41 A.
Berlin Linden 8, Coburg 3, Dessau 3, Dortmund 4, Dresden 7, Hamburg 3, Osnabrück 4, Prag 4, Stuttgart 3, Tilsit 2

RIMSKY-KORSSAKOW:[23] Zar Iwan od. Das Mädchen von Pskow (10. 12. 1924 Krefeld) 1 (0) B., 3 (0) A.
Kaiserslautern 3

RISCHKA, Gerhard Ewald: DIE GESCHICHTE EINER MUTTER. Mysterium.
Nur 1 (3. 4. 1931) Stendal

ROSELIUS, Ludwig: Doge und Dogaresse (14. 11. 1928 Dortmund) 1 (2) B., 3 (7) A.
Berlin städt. 3

ROSSINI: Angelina (Aschenbrödel, bearb. v. H. Röhr) 18 B., 77 (68) A.
Berlin städt. 6, Braunschweig 5, Brünn 3, Dortmund 5, Duisburg 5, Fürth 2, Hildesheim 2, München 3, Nürnberg 5, Prag 6, Saarbrücken 7, Stettin 5, Stuttgart 6, Trier 1, Tübingen 1, Ulm 5, Wien 9, Wolfenbüttel 1

— : Der Barbier von Sevilla 60 B., 174 (177) A.
Aachen 8, Barmen 8, Basel 8, Berlin Linden 1, Berlin Kroll 28, Bremen 4, Breslau 7,

[22] Unbegreiflich die Teilnahmslosigkeit gegenüber diesem genialen Werke.
[23] Eine köstlich feinkomische Oper ist Rimsky-Korssakows „Der goldene Hahn".

Bromberg 1, Bückeburg 1, Bunzlau 1, Calbe 1, Detmold 1, Düsseldorf 2, Eisenach 1, Eisleben 1, Elster 1, Eupen 1, Frankenstein 1, Frankfurt a. M. 15, Freiburg 1, Göttingen 5, Graudenz 1, Graz 4, Groß Strehlitz 1, Guttentag 1, Hamburg 1, Harzgerode 1, Hof 1, Jena 1, Ilmenau 1, Kassel 6, Kissingen 1, Leipzig 3, Linz 1, Lippstadt 1, Malmedy 1, Marienwerder 1, München 2, Neustettin 1, Oelsnitz 1, Paderborn 1, Papenburg 1, Plauen 8, Prag 1, Rostock 3, Schlochau 1, Schwerin 4, Solingen 1, Spremberg 1, Sprottau 1, Stendal 3, Striegau 1, Thorn 1, Ulm 9, Waltershausen 1, Wien 2, Wiesbaden 4, Wismar 2, Zeulenroda 1, Zürich 1.

ROSSINI: Die Italienerin in Algier (bearb. von Röhr) (29. 4. 1931 Freiburg) 2 B., 9 A.
Erfurt 4, Freiburg 5

— : Wilhelm Tell 2 (0) B., 9 (0) A. [1928/29: 7 A.]
Krefeld 1, Wiesbaden 8

SAINT-SAËNS: Samson und Dalila 8 B., 24 (68!) A.
Berlin städt. 4, Bremen 2, Duisburg 1, Hamburg 5, Kassel 5, Leipzig 3, München 3, Wien 1

SCHENK: Der Dorfbarbier* 1 B., 1 (10) A.
Harburg 1

SCHILLINGS: Mona Lisa (26. 9. 1915 Stuttgart) 9 (16 !) B., 18 (81) A.
Berlin Linden 2, Brünn 2, Brüx 3, Eschwege 1, Koblenz 1, Mainz 5, Meiningen 1, Münster 2, Worms 1

SCHOECK, Othmar: VOM FISCHER UN SYNER FRU* (3. 10. 1930 Dresden) 3 B., 18 A.
Bremerhaven 3, Dresden 6, Zürich 9

— : Penthesilea (8. 1. 1927 Dresden) 1 (1) B., 1 (3) A.
Basel 1

— : Don Ranudo (16. 4. 1919 Dresden) 2 (0) B., 15 (0) A. [1926/27: 2 B., 5 A.]
Dresden 6, Zürich 9

SCHÖNBERG: Erwartung* (6. 6. 1924 Prag) 2 (1) B., 5 (2) A.
Berlin Kroll 2, Essen 3

SCHOLZ, Arthur Joh.: DON DIEGO.
Braunschweig (28. 1. 1931) 1

SCHREKER:[24] Der ferne Klang (18. 8. 1912 Frankfurt a. M.) 3 (0) B., 10 (0) A. [1928/9: 1 B., 4 A.]
Aachen 5, Berlin Linden 2, Teplitz 3

SCHREKER: Die Gezeichneten (25. 4. 1918 Frankfurt a. M.) 1 (1) B., 7 (7) A.
Augsburg 7

SIMON, Hans: VALERIO.
Darmstadt (2. 5. 1931) 5

SMETANA: Dalibor 2 B., 7 (4) A.
Prag 3, Zürich 4

— : Der Kuß 1 B., 1 (0) A. [1928/9: 2; 1927/8: 30 A.]
Wien Raimund-Th. (tschech.) 1

— : Die verkaufte Braut 32 B., 151! (121) A.
Altenburg 4, Annaberg 4, Bamberg 5, Berlin Kroll 11, Bern 6, Bochum 2, Bremen 7, Chemnitz 7, Cottbus 7, Danzig 8, Duisburg 6, Eibenstock 1, Frankfurt a. M. 3, Frankfurt a. O. 1, Gera 4, Greiz 1, Hannover 2, Karlsruhe 1, Kassel 8, Kiel 3, Köln 19, Leipzig 7, Ludwigshafen 4, Mannheim 6, München 3, Prag 3, Schweinfurt 2, Stettin 3, Wien 6, Wien Raimund-Th. 1 (tschech.), Wiesbaden 5, Zeitz 1

— : Zwei Witwen 1 (0) B., 1 A.
Wien Raimund-Th. 1 (tschech.)

SPOHR, Louis: Faust (bearb. v. Kleefeld)
Braunschweig (10. 4. 31) 3

STRAUSS, Richard: Die ägyptische Helena (6. 6. 1928 Dresden) 4 (6) B., 10 (25) A.
Berlin 2, München 2, Stuttgart 5, Wien 1

— : Ariadne[25] auf Naxos, II. Fassung (4. 10. 1916 Wien) 19 (14) B., 63 ! (49) A.
Augsburg 1, Baden-Baden 1, Bremerhaven 3, Cuxhaven 1, Darmstadt 4, Dortmund 4, Essen 6, Hagen 3, Halle 6, Leipzig 4, Ludwigshafen 2, Mannheim 5, München 2, Stettin 3, Stuttgart 2, Teplitz 3, Ulm 4, Weimar 3, Wien 6

— : Elektra (25. 1. 1909 Dresden) 8 (9) B., 22 (21) A.
Aachen 6, Augsburg 2, Dresden 1, Frankfurt a. M. 1, Freiburg 7, Hamburg 1, München 2, Wien 2

— : Feuersnot* (21. 11. 1901 Dresden) 2 (1) B., 7 (1) A.
Berlin städt. O. 4, München 3

— : Die Frau[26] ohne Schatten (10. 10. 1919 Wien) 3 (3) B., 11 (10) A.
Berlin 2, Dresden 3, Wien 6

---

[24] Zuerst überschätzt, wird Schreker (vgl. Tabelle II) jetzt unterschätzt. Welche herrliche Einfälle, welchen Klangreiz hat z. B. sein „Spielwerk", dessen Dichtung freilich immer viele abstoßen wird!

[25] Die erste Fassung ist leider ganz in Vergessenheit geraten, ebenso die Erweiterung des „Bürgers als Edelmann", der das Rahmenspiel für die erste Fassung der „Ariadne" gebildet hat.

[26] Die Zeit für diese moderne „Zauberflöte", die für mich den Höhepunkt des Straußschen Schaffens bedeutet, wird noch kommen.

STRAUSS, Rich.: Intermezzo (4. 11. 1924 Dresden) 10 (12) B., 33 (47!) A.
Berlin Linden 3, Beuthen 3, Essen 9, Gleiwitz 1, Hamburg 7, Hindenburg 1, Kattowitz 1, Krefeld 6, München 1, Wien 1

— : Der Rosenkavalier (26. 1. 1911 Dresden) 33 (36) B., 192 (210 !) A.
Allenstein 5, Augsburg 4, Aussig 5, Berlin Linden 10, Bochum 1, Bremen 6, Breslau 3, Chemnitz 14, Dresden 5, Düsseldorf 5, Duisburg 5, Frankfurt a. M. 6, Fürth 1, Gera 1, Hamburg 12, Hannover 5, Heilbronn 9, Karlsruhe 7, Kiel 11, Köln 7, Leipzig 2, Ludwigshafen 2, Lübeck 7, Mannheim 11, München 8, Neustrelitz 9, Nürnberg 3, Prag 6, Reichenberg 5, Stuttgart 3, Weimar 5, Wien 8, Wiesbaden 1

— : Salome (9. 12. 1905 Dresden) 16 (26 !) B., 63 (134 !) A.
Berlin Linden 2, Berlin Kroll 6, Bern 6, Braunschweig 4, Dresden 7, Frankfurt a. M. 2, Görlitz 3, Graz 1, Hamburg 1, Karlsruhe 1, Kassel 6, Leipzig 2, Magdeburg 10, München 5, Stuttgart 2, Wien 5

STRAWINSKY: Geschichte vom Soldaten* (28. 9. 1918 Lausanne, bzw. 20. 6. 1923 Frankfurt a. M.) 8 (5) B., 21 (8) A.
Berlin Kroll 1, Bremen 1, Breslau 2, Düsseldorf 1, Essen 4, Königsberg 6, Lübeck 5, Stettin 1

— : Oedipus rex (23. 2. 1928 Wien) 2 (3) B., 2 (11) A.
Freiburg 1, Mannheim 1

THOMAS, Ambroise: Mignon 24 B., 120 (147 !) A.
Berlin städt. 10, Biel 1, Bochum 1, Burgdorf (Schweiz) 1, Dresden 6, Düsseldorf 13, Duisburg 9, Frankfurt a.. M. 1, Graz 2, Hamburg 5, Hannover 5, Kaiserslautern 4, Kassel 2, Köln 10, Leipzig 4, Münster 11, Oldenburg 7, Schwerin 6, Solothurn 2, Wien 1, Wiesbaden 8, Wilhelmshaven 3, Wismar 1, Zürich 6

TSCHAIKOWSKY: MAZEPPA (deutsche U.-A.)
Wiesbaden (23. 5. 1931) 6

— : Eugen Onegin 6 B., 28 (24) A.
Bielefeld 5, Brünn 3, Leipzig 6, Magdeburg 10, Weimar 3, Wien Raimund-Th. 1

— : Pique Dame 7 B., 29 (37) A.
Aachen 6, Berlin städt. 4, Dresden 4, Memel 2, Oldenburg 6, Teplitz 2, Zürich 5

VERDI: Aida 40 B., 210 (266!) A.
Altenburg 5, Augsburg 4, Berlin Linden 8, Berlin städt. 13, Braunschweig 1, Bremen 3, Breslau 3, Brünn 2, Brüx 3, Chemnitz 6, Coburg 8, Darmstadt 1, Dessau 1, Dresden 5, Düsseldorf 4, Duisburg 8, Eisenach 1, Erfurt 10, Frankfurt a. M. 6, Fürth 2, Gladbach 2, Gotha 3, Graz 2, Hamburg 12, Hannover 4, Karlsruhe 4, Kiel 8, Köln 4, Königsberg 5, Leipzig 5, Mannheim 7, München 4, Nürnberg 7, Rheidt 5, Rostock 4, Schneidemühl 4, Stuttgart 21, Wien 8, Wiesbaden 4, Zürich 3

VERDI: Simon Boccanegra 19 B., 131! (54) A.
Berlin städt. 7, Braunschweig 1, Breslau 12, Darmstadt 7, Erfurt 8, Frankfurt a. M. 11, Freiburg 9, Gablonz 2, Gera 4, Hannover 8, Kiel 7, Krefeld 6, Leipzig 7, Luzern 9, Nürnberg 9, Prag 5, Schwerin 5, Stettin 8, Wien 6

— : Don Carlos 4 B., 22 (45!) A.
Danzig 5, Mannheim 6, Saarbrücken 10, Saarlouis 1

— : Falstaff 11 B., 60! (18) A.
Berlin Kroll 13, Chemnitz 15, Fürth 2, Gera 4, Greiz 1, Hamburg 1, Karlsruhe 6, Leipzig 4, Neustrelitz 9, Nürnberg 4, Pößneck 1

— : Macbeth 4 B., 20! (8) A.
Dortmund 5, Dresden 3, Essen 3, Köln 9

— : Die Macht des Schicksals 18 B., 98 (132!) A.
Berlin Linden 8, Bernburg 2, Dessau 6, Dresden 11, Düsseldorf 11, Frankfurt a. M. 5, Fürth 1, Hamburg 4, Hannover 3, Kassel 7, Lübeck 8, München 3, Nürnberg 5, Oldenburg 5, Weimar 8, Wien 3, Wiesbaden 3, Zürich 5

— : Der Maskenball 35 B., 121 (131) A.
Aussig 6, Bamberg 4, Berlin Linden 5, Berlin städt. 6, Biel 3, Braunschweig 5, Bremen 10, Bremerhaven 7, Brünn 2, Brüx 3, Coburg 5, Dresden 5, Erlangen 2, Frankenthal 1, Frankfurt a. M. 3, Freiburg 2, Gladbach 3, Graz 1, Hamburg 3, Kaiserslautern 4, Komotau 1, Leipzig 6, Magdeburg 4, München 3, Oppau 1, Pirmasens 1, Prag 3, Rheidt 1, Saarbrücken 8, Schweinfurt 1, Solothurn 1, Teplitz 1, Ulm 5, Wien 4, Wolfenbüttel 1

— : Luise Miller[27] 3 B., 10 (18!) A.
Braunschweig 4, Gotha 3, Teplitz 3

— : Othello 28 B., 98! (74) A.
Aachen 6, Augsburg 2, Berlin Linden 6, Berlin städt. 4, Bern 3, Bielefeld 6, Brünn 4, Dresden 5, Frankfurt a. M. 2, Göttingen 5, Graz 4, Halle 10, Hamburg 4, Köln 3, Leipzig 4, Ludwigshafen 2, Mannheim 5, Minden 1, München 5, Oldenburg 5, Potsdam 1, Prag 3, Roßwein 1, Rostock 4, Stuttgart 2, Wien 3, Wiesbaden 5, Zürich 3

27 Müßte weit öfter aufgeführt werden.

VERDI: Rigoletto 42 B., 185 (239!) A.
Augsburg 1, Barmen 1, Berlin Linden 5, Berlin Kroll 23, Berlin städt. 7, Beuthen 7, Braunschweig 2, Bremen 5, Breslau 1, Brünn 2, Dessau 4, Erfurt 4, Essen 4, Gablonz 4, Gleiwitz 1, Graz 2, Gumbinnen 1, Hamburg 10, Hannover 6, Hindenburg 1, Kassel 5, Kattowitz 1, Klagenfurt 2, Köln 7, Königsberg 11, Königshütte 1, Landshut i. B. 4, Leipzig 5, München 3, Münster 1, Oeynhausen 1, Prag 4, Reichenberg 3, Sankt Gallen 5, Schneidemühl 4, Stendal 4, Stettin 12, Stolp 3, Tilsit 7, Wien 6, Wildbad 1, Zürich 4

— : Die Sizilianische Vesper 4 B., 30! (10) A.
Augsburg 7, Osnabrück 8, Stuttgart 8, Zürich 7

— : Traviata (Violetta) 31 B., 127 (125) A.
Augsburg 6, Berlin Linden 11, Berlin städt. 1, Braunschweig 2, Bremen 1, Breslau 16, Dessau 6, Dortmund 5, Essen 11, Freiburg 7, Fürth 2, Görlitz 5, Graz 2, Hagen 4, Hamburg 7, Hirschberg 1, Jägerndorf 1, Landshut i. B. 4, Leipzig 2, München 3, Nürnberg 6, Prag 4, Regensburg 4, Schwerin 2, Teplitz 4, Teschen 1, Troppau 3, Weißwasser 1, Wien Th. a. d. Wien 2, Wiesbaden 2, Zürich 1

— : Der Troubadour 62 B., 251 (268!) A.
Aachen 1, Aarau 1, Altenburg 1, Barmen 9, Basel 5, Berlin Linden 5, Berlin städt. 8, Bochum 1, Braunschweig 2, Bremen 3, Brünn 2, Brüx 3, Chemnitz 16, Cottbus 7, Danzig 6, Darmstadt 1, Dessau 1, Dortmund 2, Dresden 6, Düsseldorf 6, Duisburg 1, Eisenach 2, Elberfeld 5, Essen 12, Frankfurt a. M. 4, Frankfurt a. O. 1, Gladbach 1, Godesberg 1, Graz 2, Greifswald 6, Halle 5, Hamburg 9, Hannover 4, Hildesheim 2, Jägerndorf 1, Kassel 4, Kiel 4, Köln 10, Königsberg 1, Krefeld 3, Leipzig 5, Lübeck 9, Luzern 10, Mähr.-Schönberg 1, Mannheim 7, München 5, Neumünster 1, Neustrelitz 8, Plauen 4, Prag 3, Reichenberg 3, Rheidt 2, Römerstadt 1, Saaz 1, Schwerin 1, Stuttgart 6, Tilsit 4, Troppau 5, Viersen 1, Wien 4, Wolfenbüttel 1, Zürich 5.

WAGNER, Richard[28]: Die Götterdämmerung 22 B., 53! (39) A.
Berlin Linden 5, Bern 5, Braunschweig 2, Bremen 1, Brünn 1, Chemnitz 6, Coburg 2, Dortmund 1, Dresden 4, Duisburg 1, Görlitz 6, Hamburg 3, Hannover 1, Karlsruhe 2, Köln 1, München 5, Nürnberg 1, Prag 1, Schwerin 1, Stuttgart 2, Wien 2, Wiesbaden 1

— : Der fliegende Holländer 49 B., 241 (266!) A.
Augsburg 1, Basel 4, Berlin Linden 11, Berlin Kroll 12, Bern 1, Bochum 1, Braunschweig 1, Bremen 4, Bremerhaven 6, Breslau 9, Brünn 2, Darmstadt 3, Dessau 4, Dresden 8, Duisburg 4, Düsseldorf 9, Frankfurt a. M. 4, Freiburg 9, Fürth 2, Gera 9, Gladbach 2, Göttingen 6, Gotha 1, Graz 3, Greifswald 2, Greiz 1, Hagen 7, Hamburg 6, Hamburg Volksop. 1, Hannover 4, Köln 3, Königsberg 12, Krefeld 9, Leipzig 5, Magdeburg 11, München 7, Münster 8, Nürnberg 8, Pößnek 1, Prag 3, Rheidt 5, Rostock 8, Rudolstadt 5, Schwerin 1, Stuttgart 5, Viersen 1, Weimar 3, Wien 5, Wiesbaden 4

WAGNER, Richard: Lohengrin 45 B., 279 (290!) A.
Arnstadt 3, Barmen 9, Basel 12, Berlin städt. 7, Bern 10, Bielefeld 11, Bochum 9, Braunschweig 4, Breslau 15, Brünn 2, Chemnitz 1, Darmstadt 3, Delmenhorst 1, Dortmund 1, Dresden 5, Düsseldorf 5, Duisburg 14, Eisenach 1, Erfurt 9, Frankfurt a. M. 5, Gablonz 2, Gera 8, Göttingen 9, Graz 2, Hamburg 7, Hannover 5, Kiel 3, Köln 10, Königsberg 1, Leipzig 11, Mainz 3, München 7, Münster 8, Oberstein 1, Oldenburg 13, Osnabrück 10, Schwerin 1, Sondershausen 5, Stendal 3, Stettin 15, Stuttgart 5, Teplitz 4, Wien 7, Wiesbaden 5, Zürich 7

— : Die Meistersinger von Nürnberg 40 B., 207 (240!) A.
Augsburg 5, Bamberg 3, Barmen 10, Berlin Linden 11, Berlin städt. 4, Bochum 1, Braunschweig 5, Bremen 4, Bremerhaven 2, Breslau 7, Chemnitz 1, Darmstadt 5, Dresden 9, Duisburg 3, Frankfurt a. M. 4, Freiburg 2, Graz 1, Halle 7, Hamburg 13, Hannover 2, Kaiserslautern 4, Karlsruhe 2, Kassel 4, Kiel 6, Köln 5, Leipzig 5, Magdeburg 14, Mainz 3, Mannheim 11, München 12, Nürnberg 5, Pirmasens 2, Prag 2, Rostock 5, Schwerin 4, Stuttgart 7, Teplitz 2, Wien 8, Wiesbaden 4, Zürich 3

— : Parsifal 28 B., 93 (107!) A.
Berlin Linden 5, Braunschweig 5, Bremen 1, Breslau 6, Chemnitz 3, Darmstadt 2, Dresden 4, Duisburg 1, Frankfurt a. M. 2, Graz 10, Hamburg 1, Hannover 3, Karlsruhe 2, Kassel 2, Kiel 6, Königsberg 3, Leipzig 2, Mannheim 2, München 6, Nürnberg 4, Prag 1, Rostock 1, Schwerin 4, Stuttgart 4, Weimar 2, Wien 4, Wiesbaden 4, Zürich 3

— : Das Rheingold 32 B., 112! (72) A.
Berlin Linden 6, Berlin städt. 11, Bern 6, Beuthen 4, Bochum 4, Braunschweig 2, Bremen 1, Breslau 6, Brünn 1, Chemnitz 1, Coburg 4, Dresden 5, Düsseldorf 8, Duisburg 3, Fürth 2, Gleiwitz 1, Görlitz 8, Hamburg 3,

[28] Die beiden Jugendopern „Die Feen" und „Das Liebesverbot" fehlen.

Hindenburg 2, Karlsruhe 2, Kassel 9, Kattowitz 1, Königshütte 1, Leipzig 1, München 7, Nürnberg 3, Prag 1, Schwerin 1, Stuttgart 2, Weimar 2, Wien 3, Wiesbaden 1

WAGNER, Rich.: Rienzi 6 B., 28 (34!) A.
Braunschweig 7, Hamburg 10, Leipzig 3, Schwerin 4, Wiesbaden 3, Wolfenbüttel 1

— : Siegfried 32 B., 82 (83) A.
Allenstein 6, Baden-Baden 1, Berlin Linden 5, Bern 5, Bochum 2, Braunschweig 2, Bremen 1, Brünn 1, Chemnitz 4, Coburg 2, Dessau 3, Dresden 4, Düsseldorf 1, Duisburg 2, Görlitz 6, Graz 2, Hamburg 5, Hirschberg 1, Jägerndorf 1, Karlsruhe 2, Klagenfurt 1, Leipzig 3, Meiningen 1, München 6, Nürnberg 1, Prag 1, Schwerin 1, Stuttgart 2, Teschen 1, Troppau 3, Wien 5, Wiesbaden 1

— : Tannhäuser 49 B., 301! (268) A.
Aachen 9, Aschersleben 1, Augsburg 9, Aussig 4, Baden-Baden 1, Berlin Linden 10, Berlin städt. 10, Berlin Admiralspalast (Th. höherer Schulen) 14, Bochum 1, Braunschweig 5, Bremen 6, Breslau 8, Chemnitz 11, Cottbus 8, Darmstadt 2, Dessau 8, Dormtund 3, Dresden 3, Duisburg 3, Erfurt 1, Essen 21, Frankfurt a. M. 13, Frankfurt a. O. 2, Freiburg 3, Graz 2, Halberstadt 5, Halle 12, Hamburg 16, Hannover 5, Hof 5, Jägerndorf 1, Karlsruhe 8, Kassel 5, Königsberg 3, Krefeld 7, Landau 1, Leipzig 3, Lübeck 8, Memel 4, München 6, Plauen 15, Prag 5, Stuttgart 7, Teschen 1, Troppau 6, Weimar 3, Wien 4, Wiesbaden 3, Zürich 5

— : Tristan und Isolde 33 B., 65 (55) A.
Arnstadt 1, Berlin Linden 4, Bern 1, Braunschweig 1, Brünn 1, Coburg 1, Darmstadt 1, Dessau 2, Dresden 2, Duisburg 1, Frankfurt a. M. 2, Gera 1, Görlitz 1, Graz 1, Halberstadt 3, Hamburg 4, Hannover 1, Kassel 1, Köln 5, Königsberg 4, Leipzig 1, Magdeburg 2, Mannheim 3, München 3, Prag 2, Reichenberg 4, Saarbrücken 1, Schwerin 1, Sondershausen 1, Stuttgart 1, Teplitz 2, Wien 3, Wiesbaden 3

— : Die Walküre 32 B., 115 (111) A.
Bamberg 3, Berlin Linden 5, Berlin städt. 11, Bern 6, Bochum 4, Braunschweig 2, Bremen 1, Breslau 3, Brünn 1, Chemnitz 9, Coburg 1, Dresden 4, Duisburg 4, Erfurt 5, Frankfurt a. M. 1, Görlitz 6, Graz 1, Halle 9, Hamburg 8, Hannover 1, Hirschberg 1, Karlsruhe 3, Kassel 4, Leipzig 1, München 8, Nürnberg 2, Prag 2, Rostock 1, Schwerin 2, Stuttgart 2, Wien 2, Wiesbaden 2

WAGNER, Siegfried[29]: An allem ist Hütchen schuld (6. 12. 1917 Stuttgart) 1 (3) B., 2 (18!) A.
Weißenburg (Bayern) 2

— : Der Bärenhäuter (8. 10. 1899 Darmstadt) 1 (0) B., 5 (0) A. [1928/9: 4 B., 10 A.]
Dresden 5

— : Schwarzschwanenreich (5. 11. 1918 Karlsruhe) 3 (0) B., 6 (0) A, [1926/7: 1 B., 4 A.]
Greifswald 2, Hamburg Volksoper 2, Harburg 2

— : Herzog Wildfang (23. 3. 1901 München) 1 (0) B., 3 (0) A. [lange nicht aufgeführt]
Königsberg 3

WAGNER-REGENY: DIE HEILIGE CURTISANE* (24. 10. 1930)
Dessau 3

— : † Esau und Jacob* (24. 5. 1930 Gera) 1 (1) B., 3 (4) A.
Dessau 3

— : DER NACKTE KÖNIG* (24. 10. 1930)
Dessau 3

— : Sganarell* (12. 4. 1929 Essen) 2 (1) B., 5 (3) A.
Breslau 2, Dessau 3

WALTERSHAUSEN, v.: Oberst Chabert (18. 1. 1912 Frankfurt a. M.) 3 (2) B., 6 (11) A.
Augsburg 2, Kaiserslautern 3, Pirmasens 1

WEBER: Abu Hassan* 1 B., 3 (4) A.
Gotha 3

— : Euryanthe[30] 1 B., 4 (7) A.
Wiesbaden 4

— : Der Freischütz 50 B., 295! (258) A.
Aachen 10, Augsburg 6, Bamberg 2, Barmen 6, Berlin Kroll 10, Berlin städt. 5, Bernburg 2, Bochum 2, Braunschweig 3, Bremen 4, Brünn 2, Chemnitz 18, Coburg 1, Cottbus 2, Dessau 15, Dortmund 9, Dresden 9, Duisburg 3, Erfurt 8, Essen 21, Frankfurt a. M. 5, Fürth 3, Gablonz 4, Gladbach 5, Glogau 7, Halle 6, Hamburg 6, Hannover 5, Kassel 1, Koblenz 1, Köln 5, Leipzig 5, Mainz 12, Meiningen 5, München 5, Neisse 10, Nürnberg 12, Oberschlema 3, Oldenburg 11, Rathenow 1, Rheidt 5, Schwarzenberg 1, Schwerin 3, Siegburg 1, Stralsund 7, Stuttgart 5, Tisit 4, Weimar 8, Wiesbaden 7, Zürich 4

---

[29] Ebenso wenig wie Siegfried Wagners 60. Geburtstag hat auch sein Tod die Bühnenleiter veranlaßt, sich seiner Opern anzunehmen.

[30] Trotz aller Versuche, den Text der „Euryanthe" zu verbessern, führt dieses in musikalischer Hinsicht so wertvolle, auf die Zukunft vielfach weisende Werk kaum noch ein nennenswertes Bühnendasein. Sehr beachtenswert erscheint mir Hans Joachim Mosers viel zu wenig bekannt gewordener Versuch, die Musik durch Unterlegung einer neuen Dichtung („Die 7 Raben") zu retten.

WEBER: Oberon 4 B., 28! (10) A.
Basel 10, Stettin 8, Stuttgart 1, Wiesbaden 9

WEILL, Kurt: Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny (9. 3. 1930 Leipzig) 2 (4) B., 12 (16) A.
Frankfurt a. M. 8, Prag 4

— : Der Zar läßt sich photographieren* (13. 2. 1928 Leipzig) 4 (1) B., 11 (3) A.
Bamberg 2, Bielefeld 4, Coburg 3, Danzig 2

WEINBERGER, Jar.: DIE GELIEBTE STIMME (28. 2. 1931 München) 3 B., 13 A.
Hagen 5, Karlsruhe 3, München 5

— : Schwanda, der Dudelsackpfeifer (16. 12. 1928 Breslau) 18 (66!) B., 125 (490!) A.
Aussig 8, Berlin Linden 13, Bochum 4, Darmstadt 7, Dresden 12, Duisburg 5, Frankfurt a. M. 5, Görlitz 4, Hamburg 5, Tilsit 5, Wien 18, Zürich 11

WEINGARTNER: Meister Andrea* (13. 5. 1920 Wien) 1 (0) B., 4 (0) A. [1928/9: 3 B., 15 A.]
Bremen 4

— : Die Dorfschule* dsgl.

WEISMANN, Jul.: DIE GESPENSTERSONATE (19. 12. 1930 München) 2 B., 11 A.
Freiburg 5, München 6

— : Schwanenweiß (29. 9. 1923 Duisburg) 1 (1) B., 5 (2) A.
Stendal 5

WELLESZ: DIE BACCHANTINNEN
Wien (20. 6. 1931) 2

WETZLER, H. H.: Die baskische Venus (17. 11. 1928 Leipzig) 1 (2) B., 5 (14) A.
Lübeck 5

WINTER, Peter v.: Papagenos Hochzeit* (Ausgrabung G. Hartmanns)
Kiel (23. 10. 1930) 8

WOLF, Hugo: Der Corregidor[31] 2 B., 6 (5) A.
Barmen 4, Elberfeld 2

WOLF-FERRARI: Die vier Grobiane (19. 3. 1906 München) 5 (3) B., 20 (11) A.
Danzig 3, Hof 1, Kassel 6, Oldenburg 4, Plauen 6

— : Die neugierigen Frauen (7. 10. 1904 München) 7 (5) B., 30! (16) A.
Coburg 4, Hannover 5, Ludwigshafen 3, Mannheim 6, München 1, Osnabrück 5, Rudolstadt 6

— : Sly (13. 10. 1928 Dresden) 7 (19) B., 25 (97) A. [1928/9: 21 B., 141 A.]
Düren 1, Hannover 2, Heilbronn 7, Köln 4, Krefeld 6, München 2, Teplitz 3

— : Susannens Geheimnis* (4. 12. 1909 München) 3 (5) B., 11 (19!) A.
Greifswald 4, Halle 6, München 1

— : La vedova scaltra [ital. Gastspiel; also nicht deutsche Ur-A., 31. 5. 1931]
Zürich 1

ZADOR, Eugen: DORNRÖSCHENS ERWACHEN* (1. 5. 1931)
Saarbrücken 3

— : † Xmal Rembrandt* (15. 5. 1930 Gera) 3 (1) B., 16 (4) A.
Bielefeld 4, Dortmund 5, Saarbrücken 7

[31] Kaviar für die breite Masse! Sollte aber doch mehr berücksichtigt werden.

## II. In der Spielzeit 1930/31 fallen gelassene, 1929/30 noch gegebene Werke.

ADAM: Der Toreador* (7)
ALBERT, E. d': Die schwarze Orchidee (3 B., 13 A.)
ANTHEIL: † Transatlantic (1 B., 6 A.)
AUBER: Maurer und Schlosser* (7 A.)
BELLINI: Norma (11 A.)
BERLIOZ: Beatrice und Benedikt (4 A.)
BITTNER: Höllisch[32] Gold* (4 B., 11 A.)
BOIELDIEU: Das Loch auf der Landstraße (Die umgestürzten Wagen) (4 A.)
BRAND: Maschinist Hopkins (20 B., 120 A.!!)

[32] Wie ist es möglich, daß selbst dieses Werk sich nicht eingebürgert hat? Man tut m. E. Bittner überhaupt schweres Unrecht, daß man sich um seinen „Musikanten" und vor allem um seinen „Bergsee" nicht kümmert. Auch seine „Kohlhaymerin" müßte man liebgewinnen, ebenso sein „Rosengärtlein".

BRÜLL: Das goldene Kreuz (12 A.)
BUSONI: Dr. Faust[33] (1 B., 6 A.)
CATALANI: Die Geier-Wally (6 A.)
COATES[34]: † Samuel Pepys* (1 B., 2 A.)
DELIBES: Der König hat's gesagt (6 A.)
EMBORG: † Das goldene Geheimnis (1 B., 2 A.)
ETTINGER: Frühlingserwachen (1 B., 2 A.)
v. FEILITZSCH: † Konrad und Marie (2 B., 5 A.)
FIORAVANTI: Die Dorfsängerinnen (1 B., 3 A.)
GIORDANO: Feodora (8 A.)

[33] Sollte keineswegs vergessen werden.

[34] Daß Cherubini weder in Tabelle I noch in II vorkommt, zeigt deutlich, daß die Hoffnung seiner Verehrer, vor allem seines Biographen und Würdigers Ludwig Schemann auf eine Cherubini-Renaissance sich kaum erfüllen wird.

GLUCK: Iphigenie in Aulis (6 A.)
— : Die Maienkönigin* (2 A.)
GNECCHI: Das Roſenmädchen (2 B., 2 A.)
GOLDMARK: Das Heimchen am Herd (7 A.)
GRIMM, Hans: † Der Tag im Licht (1 B., 3 A.)
GROSZ, W.: Der arme Reinhold* (1 B., 3 A.)
HÄNDEL[35]: Acis und Galathea* (2 A.)
— : Alcina (2 A.)
— : Belſazar (9 A.)
— : Ezio (3 A.)
HARSANYI: † Häusliches Glück* (1 B., 4 A.)
KEISER: Jodelet (1 A.)
KIRCHNER, A. R.: † Marionetten (1 B., 3 A.)
KRENEK: Der Diktator* (3 B., 12 A.)
— : Das geheime Königreich* (3 B., 12 A.)
LORTZING: Der Mazurka-Oberſt [neuer Text zu Casanova] (1 B., 12 A.)
— : Die Opernprobe* (1 B., 2 A.)
LOTHAR, Mark.: Tyll (7 B., 31 A.!)
MEYER-BREMEN, Helmut: † Der Tor und der Tod* (1 B., 4 A.)
MILHAUD: † Die Rückkehr* (1 B., 2 A.)
MONTEVERDI: Orfeo* (5 A.)
MOZART: Die Gärtnerin aus Liebe (12 A.)
— : Lucius Silla (2 A.)
— : König Thamos* (2 A.)
— : Titus (1 A.)
— : Zaide* (1 A.)
NEUMANN, Franz: Liebelei (1 B., 1 A.)
NÖTZEL: Meiſter Guido (2 B., 11 A.)
PEETERS: Die Troerinnen (2 B., 2 A.)

[35] Die Händel-Renaiſſance ſcheint vorüber zu ſein; möglich, daß ſie wieder aufflackern wird, wenn 1932 wieder in Göttingen die Händel-Feſtſpiele ſtattgefunden haben.

PERGOLESE: Der Geſangsmeiſter* (20 A.)
PIECHLER: † Der weiße Pfau (1 B., 2 A.)
PUCCINI: Die Schwalbe (1 B., 11 A.)
RABAUD: Maruf, der Schuſter von Kairo (1 B., 1 A.)
RIMSKY-KORSSAKOW: † Unhold ohne Seele (1 B., 3 A.)
SCHMIDT-ISSERSTÄDT: Haſſan gewinnt (1 B., 3 A.)
SCHÖNBERG: Die glückliche Hand* (1 B., 2 A.)
— : † Von heute auf morgen* (1 B., 4 A.)
SCHREKER: Der Schatzgräber (1 B., 2 A.)
— : Der ſingende Teufel (1 B., 3 A.)
SIMON, Walter v.: Das korſiſche Geſetz* (1 B., 1 A.)
SPINELLI: Am unteren Hafen* (9 A.)
STRAWINSKY: Die Nachtigall* (1 B., 3 A.)
TOCH: Egon und Emilie * (1 B., 1 A.)
— : † Der Fächer (1 B., 3 A.)
— : Die Prinzeſſin auf der Erbſe* (1 B., 3 A.)
VEIDL: Kranwit (1 B., 1 A.)
VERDI: Nebukadnezar (1 A.)
— : Die Räuber (7 A.)
WAGNER, Siegfried: Banadietrich (1 B., 4 A.)
WEBER: Peter Schmoll (5)
WEILL: Der Protagoniſt* (1 B., 2 A.)
— : Royal Palace* (1 B., 3 A.)
WEIS, Karl: Der polniſche Jude (2 B., 6 A.)
WEISMANN, J.: Traumſpiel (2 B., 5 A.)
WINTERNITZ: Der Brautſchatz (1 B., 1 A.)
WUNSCH: † Irreland (Fieber) (1 B., 4 A.)
ZANDONAI: † Die Kavaliere von Ekeby (1 B., 6 A.)

Das ſind 76 Werke; darunter befinden ſich von den 30 in der Spielzeit 1929/30 zur Uraufführung gelangten Werken die mit † vor dem Titel bezeichneten 15, alſo gerade die Hälfte.

## III. Die einzelnen 1930/31 aufgeführten Werke[36] nach der Höhe ihrer Aufführungszahl geordnet.

Carmen 407 (365)
Tannhäuſer 301 (268)
Der Freiſchütz 295 (258)
Lohengrin 279 (290)
Die Zauberflöte 277 (235)
Cavalleria rusticana* 264 (225)
Bajazzi* 255 (262)
Der Troubadour 251 (268)
Madame Butterfly 245 (281)
Hoffmanns Erzählungen 242 (172)
Der fliegende Holländer 241 (266)
Tiefland 240 (276)
Bohème 230 (230)
Fidelio 221 (255)
Der Waffenſchmied 211 (175)
Zar und Zimmermann 211 (304)
Aida 210 (266)
Die Meiſterſinger von Nürnberg 207 (240)
Tosca 202 (222)
Figaros Hochzeit 201 (235)
Der Roſenkavalier 192 (210)
Rigoletto 185 (239)
Der Wildſchütz 175 (172)
Der Barbier von Sevilla 174 (177)
Don Giovanni 164 (106)
Die Entführung aus dem Serail 153 (115)
Die verkaufte Braut 151 (121)
Hänſel und Gretel* 141 (182)
Simon Boccanegra 131 (54)
Die luſtigen Weiber von Windſor 130 (150)

[36] Es ſind im ganzen 270, darunter 67 nicht den Abend füllende. Von dieſen Werken ſind 33 (21 abendfüllende, 12 andere) uraufgeführt, 12 (7 abendfüllende, 5 andere) neueinſtudiert. Den eiſernen Beſtand des Spielplans bilden im allgemeinen die Werke, die es auf über 90 Aufführungen gebracht haben. Man beachte, wie wenige der Neuheiten von 1929/30 ſich durchgeſetzt haben. Ein Urteil über die Neuheiten von 1930/31 läßt ſich noch nicht fällen, doch dürften nur ganz wenige ein längeres Bühnenleben erreichen.

Traviata (Violetta) 127 (125)
Schwanda der Dudelsackpfeifer 125 (490)
Margarete 122 (112)
Der Maskenball 121 (131)
Mignon 120 (147)
Martha 117 (118)
Undine 117 (155)
Die Walküre 115 (111)
Das Rheingold 112 (71)
ROBINSONADE 98 (0)
Die Stadt des Schicksals 98 (132)
Othello 98 (74)
Fra Diavolo 95 (102)
Parsifal 93 (107)
Turandot (Puccini) 86 (99)
Der Evangelimann 83 (39)
Siegfried 82 (83)
Angelina 77 (68)
Königskinder 71 (52)
Gianni Schicchi* 71 (37)
Manon Lescaut 69 (42)
Cosi fan tutte 66 (86)
Tristan und Isolde 65 (55)
Ariadne auf Naxos II. Fassung 63 (49)
Salome 63 (134)
Der Postillon von Lonjumeau 60 (57)
Die Regimentstochter 60 (36)
Falstaff 60 (18)
Boris Godunow 53 (69)
Die Götterdämmerung 53 (39)
Don Pasquale 50 (93)
Wozzeck (A. Berg) 47 (40)
Die toten Augen 46 (64)
† Das Leben des Orest 44 (42)
Wenn ich König wär' (Der König auf 1 Tag) 43 (74)
Die heimliche Ehe 43 (20)
SPIEL ODER ERNST* 41 (0)
Das Mädchen aus dem goldnen Westen 36 (12)
Iphigenie auf Tauris 35 (14)
Das Glöckchen des Eremiten 35 (78)
Die Jüdin 34 (68)
Die Afrikanerin 33 (42)
Intermezzo 33 (47)
Das Nachtlager von Granada 31 (4)
Palestrina 31 (21)
Der Mantel* 31 (16)
Die neugierigen Frauen 30 (16)
Die Sizilianische Vesper 30 (10)
Alessandro Stradella 30 (15)
Christelflein 29 (15)
Idomeneo 29 (0)
Neues vom Tage 29 (57)
Orpheus und Eurydike (Gluck) 29 (73)
Pique Dame 29 (37)
Eugen Onegin 28 (34)
Oberon 28 (10)
Rienzi 28 (34)
Die beiden Schützen 27 (24)
Lucia von Lammermoor 25 (16)
Sly 25 (97)
Samson und Dalila 24 (68)
Der Widerspenstigen Zähmung 23 (4)
Don Carlos 22 (45)
Elektra 22 (21)
Fürst Igor 22 (0)
Die Geschichte vom Soldaten* 21 (8)
Li — Tai — Pe 21 (5)
SOLDATEN 21 (0)
LORD SPLEEN* 21 (0)
Doktor und Apotheker 20 (11)
Die vier Grobiane 20 (11)
Macbeth 20 (8)
Manon 20 (27)
Die Hugenotten 19 (13)
AUS EINEM TOTENHAUSE 19 (0)
VOM FISCHER UN SYNER FRU* 18 (0)
Mona Lisa 18 (81)
Die Königin von Saba 17 (11)
Louise 17 (20)
Die weiße Dame 17 (19)
Der Barbier von Bagdad 16 (30)
Hin und zurück* 16 (13)
† Schuld und Sühne 16 (12)
† Xmal Rembrandt* 16 (4)
Die Magd als Herrin* 15 (22)
Don Ranudo 15 (0)
Schwester Angelika* 15 (0)
Hans Heiling 14 (66)
Der Tenor 14 (39)
Alkeste (Gluck) 13 (0)
Fatme (Zilda) 13 (38)
† Der König* 13 (11)
DIE GELIEBTE STIMME 13 (0)
† Aufstieg u. Fall der Stadt Mahagonny 12 (16)
† Galathea* 12 (9)
Die Schneider von Schönau 12 (6)
Djamileh* 11 (9)
Die Frau ohne Schatten 11 (10)
DIE GESPENSTER-SONATE 11 (0)
Der arme Heinrich 11 (18)
Der Liebestrank 11 (0)
Die Nürnberger Puppe* 11 (14)
Der Schauspieldirektor* 11 (23)
Die Stumme von Portici 11 (13)
Susannens Geheimnis* 11 (19)
Versiegelt* 11 (10)
Der Zar läßt sich photographieren* 11 (3)
Zierpuppen* (Goetzl) 11 (0)
† Angelique* 10 (17)
Der ferne Klang 10 (0)
Die ägyptische Helena 10 (25)
Jenufa 10 (41)
† Der arme Matrose* 10 (17)
Perlenfischer 10 (0)
† Rosenbusch der Maria 10 (2)
Violanta* 10 (4)
Luise Miller 10 (18)
Die Italienerin in Algier 9 (0)
Der Kuhreigen 9 (15)
KÖNIG MIDAS* 9 (0)
Die Pilger von Mekka 9 (16)
Die Rose vom Liebesgarten 9 (18)
MADAME SANS-GÈNE 9 (0)
Wilhelm Tell 9 (0)
Turandot* (Busoni) 9 (0)
André Chenier 8 (34)
FREMDE ERDE 8 (0)
List und Liebe* 8 (0)
Papagenos Hochzeit* 8 (0)
Pelleas und Melisande 8 (2)
Arlecchino* 7 (0)
Dalibor 7 (4)
Feuersnot* 7 (1)
Die Gezeichneten 7 (7)
Der eiserne Heiland 7 (2)
DER TOLLE KAPELLMEISTER 7 (0)
Der Prophet 7 (14)
Oberst Chabert 6 (11)
Armer Columbus 6 (12)
Der Corregidor 6 (5)
Don Gil mit den grünen Hosen 6 (4)
Johann von Paris* 6 (0)
Joseph in Ägypten 6 (0)
DON JUAN IN DER FREMDE 6 (0)
DIE BRÜDER KARAMASOW 6 (0)
MAZEPPA 6 (0)
Der schwarze Domino 6 (0)
Schwarzschwanenreich 6 (0)
Streichholzmädel* 6 (0)
Vertauschte Rollen 6 (0)

Der Bärenhäuter (S. Wagner) 5 (0)
Die baskische Venus 5 (14)
Erwartung* 5 (2)
Ein anderes Leben* 5 (6)
NADJA 5 (0)
Saul* 5 (0)
Schwanenweiß 5 (2)
Schwergewicht oder die Ehre der Nation* 5 (29)
Sganarell* (Wagner-Reg.) 5 (3)
VALERIO 5 (0)
WIE LERNT MAN LIEBEN? 5 (0)
Abenteuer des Casanova 4 (0)
Meister Andrea* 4 (0)
Der Arzt wider Willen 4 (0)
Bastien und Bastienne* 4 (4)
Der betrogene Kadi* 4 (14)
Cardillac 4 (17)
Die Dorfschule* 4 (0)
Euryanthe 4 (7)
Madeleine Guimard 4 (2)
Hanneles Himmelfahrt 4 (0)
Jonny spielt auf 4 (18)
Judith (Honegger) 4 (5)
Der König wider Willen 4 (0)
Lakme 4 (0)
Russalka (Dvořák) 4 (9)
Die tote Stadt 4 (6)
VASANTASENA 4 (0)
Abu Hassan* 3 (4)
DER ALCHIMIST* 3 (0)
ANDROMEDA 3 (0)
Der Apotheker* 3 (0)
Belfagor 3 (0)
† Christoph Columbus 3 (9)
Doge und Dogaresse 3 (7)
DORNRÖSCHENS ERWACHEN* 3 (0)
† Esau und Jakob* 3 (4)
Faust (Spohr) 3 (0)
Gioconda 3 (0)
Hippolyt und Aricia 3 (0)
DIE HEILIGE KURTISANE* 3 (0)
DER NACKTE KÖNIG* 3 (0)
Sandro der Narr 3 (4)
Holofernes 3 (0)
Zar Ivan (Das Mädchen von Pskow) 3 (0)
† Die Richterin 3 (3)
DER RUTENHOF 3 (0)
SAKUNTALA 3 (0)
Herzog Wildfang 3 (0)
† Die lächerlichen Zierpuppen (Lattuada) 3 (5)
Die Abreise* 2 (2)
† Achtung, Aufnahme!* 2 (3)
An allem ist Hütchen schuld 2 (18)
DIE BACCHANTINNEN 2 (0)
Ritter Blaubart 2 (0)
Beatrys 2 (0)
HIRTENLEGENDE 2 (0)
Der Jahrmarkt von Sorotschintzi 2 (7)
Der Herr Kapellmeister* 2 (2)
Karneval in Venedig 2 (0)
KOMÖDIE DES TODES* 2 (0)
KÜSSE UND KEILE 2 (0)
Legende von der heiligen Elisabeth 2 (0)
Das Lied der Nacht 2 (0)
DIE MUTTER* 2 (0)
Oedipus rex* 2 (11)
Don Pedros Puppenspiel* 2 (5)
Satuala 2 (3)
Die Trojaner 2 (4)
Die verstellte Einfalt 2 (0)
Der Zauberer* 2 (0)
Die Alphütte* 1 (0)
Herzog Blaubarts Burg* 1 (0)
Benvenuto Cellini 1 (5)
DON DIEGO 1 (0)
Der Dorfbarbier* 1 (10)
FRA GERARDO 1 (0)
DIE GESCHICHTE EINER MUTTER 1 (0)
König und Köhler 1 (0)
Der Kuß 1 (0)
Das Mahl der Spötter 1 (0)
NÄCHTLICHER BESUCH* 1 (0)
Penthesilea 1 (3)
Representazione di anima e di corpore* 1 (0)
Spanische Stunde* 1 (14)
Die Teufelskäte 1 (0)
Der Trompeter von Säkkingen 1 (2)
VON FREITAG BIS DONNERSTAG 1 (0)
Werther 1 (1)
Zwei Witwen 1 (0)
Das Wunder der Heliane 1 (4)

Die Reihenfolge ändert sich wesentlich und ergibt einen anderen Gesichtspunkt, wenn wir die folgende Tabelle IV betrachten. Man beachte namentlich die mit † am Anfang des Titels bezeichneten Neuheiten von 1929/30.

IV. Die einzelnen 1930/31 aufgeführten Werke nach der Anzahl der Bühnen geordnet, über die sie gegangen sind.

Die Entführung 80[37]
Carmen 76
Tiefland 65 (57)
Der Troubadour 62
Cavalleria rusticana* 61
Der Barbier von Sevilla 60[37]
Bajazzi* 58
Der Waffenschmied 57
Madame Butterfly 50 (58)
Der Freischütz 50
Hoffmanns Erzählungen 50
Der fliegende Holländer 49
Tannhäuser 49
Tosca 48 (43)
Die Zauberflöte 47
Fidelio 46
Lohengrin 45
Bohême 43 (37)
Figaros Hochzeit 42
Don Giovanni 42
Rigoletto 42
Zar und Zimmermann 41
Aida 40
Die Meistersinger v. Nürnberg 40
Martha 37
Der Wildschütz 36
Die heimliche Ehe 35[37]
Der Maskenball 35
Die lustigen Weiber von Windsor 34
Der Rosenkavalier 33 (36)
Tristan 33
Die verkaufte Braut 32

[37] Man beachte die Bemerkung hierüber in der Einleitung.

Rheingold 32
Siegfried 32
Die Walküre 32
Traviata 31
Hänsel und Gretel* 30
Margarete 29
Othello 28
Parsifal 28
Undine 26
Der Evangelimann 24
Mignon 24
Die Götterdämmerung 22[38]
Fra Diavolo 21
Ariadne auf Naxos 19 (14)
Simon Boccanegra 19
Turandot (Puccini) 19 (17)
Angelina 18
Cosi fan tutte 18
Doktor und Apotheker 18
Die Königskinder 18 (9)
Manon Lescaut 18 (8)
Die Macht des Schicksals 18
Schwanda der Dudelsackpfeifer 18 (66!)
Boris Godunow 16
Salome 16 (26)
Gianni Schicchi* 16 (8)
Die Regimentstochter 15
ROBINSONADE 15
Die toten Augen 15 (12)
Don Pasquale 14
Der König auf einen Tag (Wenn ich König wäre) 13
Das Glöckchen des Eremiten 12
Der Postillon von Lonjumeau 12
Falstaff 11
† Das Leben des Orest 11 (7)
Orpheus u. Eurydike (Gluck) 11
Intermezzo 10 (12)
Die Jüdin 10
Mona Lisa 9 (16)
Wozzek (Berg) 9 (6)
Elektra 8 (9)
Die Geschichte vom Soldaten* 8 (5)
Der Mantel* 8 (3)
Das Nachtlager von Granada 8
Palestrina 8 (5)
Samson und Dalila 8
Christelflein 7 (3)
Idomeneo 7
Das Mädchen aus dem goldenen Westen 7 (3)
Die neugierigen Frauen 7 (5)
Pique Dame 7
Sly 7 (19!)
Eugen Onegin 6
Die Nürnberger Puppe* 6
Rienzi 6
Die beiden Schützen 6
Stradella 6
Die Afrikanerin 5
Der Barbier von Bagdad 5
Die weiße Dame 5
André Chenier 5
Die vier Grobiane 5
Iphigenie auf Tauris 5
Li-Tai-Pe 5
Lucia von Lammermoor 5
Die Magd als Herrin* 5
Manon 5
Der Schauspieldirektor* 5
Versiegelt* 5 (4)
Der Widerspenstigen Zähmung 5
Don Carlos 4
Der arme Heinrich 4 (5)
Die ägyptische Helena 4 (6)
Der eiserne Heiland 4 (1)
Hans Heiling 4
Hin und zurück* 4 (7)
Die Hugenotten 4
Jenufa 4 (9)
Die Königin von Saba 4
Macbeth 4
Neues vom Tage 4 (12)
Oberon 4
Die Schneider von Schönau 4 (2)
† Schuld und Sühne 4 (1)
SOLDATEN 4
Die sizilianische Vesper 4
AUS EINEM TOTENHAUS 4
Der Zar läßt sich photographieren* 4 (1)
Zierpuppen (Goetzl) 4 (0)
Oberst Chabert 3 (2)
Djamileh* 3
Fatme (Zilda) 3
Der ferne Klang 3 (0)
VOM FISCHER UN SYNER FRU* 3
Die Frau ohne Schatten 3 (3)
FREMDE ERDE 3
† Galathea* 3 (1)
† Der König* 3 (2)
Louise 3 (4)
† Der arme Matrose* 3 (2)
Luise Miller 3
Pelleas und Melisande 3 (2)
Schwarzschwanenreich 3 (0)
Schwester Angelika* 3 (0)
LORD SPLEEN* 3
DIE GELIEBTE STIMME 3
Streichholzmädel* 3 (0)
Susannens Geheimnis* 3 (5)
Der Tenor 3 (7)
Turandot* (Busoni) 3 (0)
† Xmal Rembrandt* 3 (1)
Alkeste (Gluck) 2
† Angelique* 2 (2)
Der Apotheker* 2
Arlecchino* 2 (0)
† Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny 2 (4)
Bastien und Bastienne* 2
Belfagor 2 (0)
Der betrogene Kadi 2
Der Corregidor 2
Dalibor 2
Erwartung 2 (1)
Feuersnot* 2 (1)
DIE GESPENSTER-SONATE 2
Holofernes 2 (0)
Fürst Igor 2
Johann von Paris 2
Jonny spielt auf 2 (4)
Die Italienerin in Algier 2
DER TOLLE KAPELLMEISTER 2
Kuhreigen 2 (4)
Der Liebestrank 2
Oedipus rex* 2 (3)
Die Pilger von Mekka 2
Der Prophet 2
Don Ranudo 2 (0)
Die Rose vom Liebesgarten 2 (3)
DER ROSENBUSCH DER MARIA* 2
Russalka 2 (2)
Der schwarze Domino 2
Schwergewicht oder die Ehre der Nation* 2 (7)
Sganarell* 2 (1)
Die Stumme von Portici 2
Wilhelm Tell 2
Violanta* 2 (2)
Die Abenteuer des Casanova 1 (0)
Die Abreise* 1
Abu Hassan* 1
DER ALCHIMIST* 1
† Achtung, Aufahme!* 1
Die Alphütte* 1
An allem ist Hütchen schuld 1 (3)
Meister Andrea* 1 (0)
ANDROMEDA 1

[38] Man beachte, daß die drei anderen Teile des „Rings des Nibelungen" von 32 Bühnen geboten worden sind; offenbar besteht eine gewisse Scheu vor der sehr lange dauernden und besonders schwierig zu inszenierenden Götterdämmerung!

Der Arzt wider Willen 1
DIE BACCHANTINNEN 1
Der Bärenhäuter 1 (0)
Die baskiſche Venus 1
Beatrys 1 (0)
Ritter Blaubart 1 (0)
Herzog Blaubarts Burg* 1 (0)
Cardillac 1 (4)
Benvenuto Cellini 1
Armer Columbus 1 (4)
† Chriſtoph Columbus 1 (1)
DON DIEGO 1
Doge und Dogareſſe 1 (2)
Der Dorfbarbier* 1
Die Dorfſchule* 1 (0)
DORNRÖSCHENS ERWACHEN* 1
† Eſau und Jacob* 1 (1)
Euryanthe 1
Fauſt (Spohr) 1
FRA GERARDO 1
DIE GESCHICHTE EINER MUTTER 1
Don Gil mit den grünen Hoſen 1 (1)
Gioconda 1
Madelaine Guimard 1 (1)
Hanneles Himmelfahrt 1 (0)
HIRTENLEGENDE 1
Hippolyt und Aricia 1
Der Jahrmarkt von Sorotſchintzi 1 (2)
Joſef in Ägypten 1
DON JUAN IN DER FREMDE* 1
Judith 1 (1)
Zar Iwan 1 (0)
Der Herr Kapellmeiſter* 1
DIE BRÜDER KARAMASOW 1
Karneval in Venedig 1
DIE KOMÖDIE DES TODES* 1
König und Köhler 1
DER NACKTE KÖNIG* 1
Der König wider Willen 1
DIE HEIIGE KURTISANE* 1
Der Kuß 1
KÜSSE UND KEILE 1
Fatme 1
Ein anderes Leben* 1 (1)
Legende von der heiligen Eliſabeth 1 (0)
Das Lied der Nacht 1 (0)
Liſt und Liebe* 1
Das Mahl der Spötter 1 (0)
MAZEPPA 1
KÖNIG MIDAS* 1
DIE MUTTER* 1
NADJA 1
NÄCHTLICHER BESUCH* 1
Papagenos Hochzeit 1
Don Pedros Puppenſpiel 1 (1)
Pentheſilea 1 (1)
Die Perlenfiſcher 1
Representazione di anima e di corpore* 1
† Die Richterin 1 (1)
DER RUTENHOF 1
SAKUNTALA 1
Sandro der Narr 1 (1)
Satuala 1 (1)
Saul* 1 (0)
Schwanenweiß 1 (1)
Spaniſche Stunde* 1 (1)
Die Teufelskäte 1
Die tote Stadt 1 (4)
Die Trojaner 1 (1)
Der Trompeter von Säkkingen 1 (1)
VALERIO 1
VASANTASENA 1
Die verſtellte Einfalt 1 (0)
Vertauſchte Rollen 1 (0)
Die Vögel 1 (0)
VON FREITAG BIS DONNERSTAG* 1
Werther 1 (1)
WIE LERNT MAN LIEBEN? 1
Herzog Wildfang 1 (0)
Zwei Witwen 1 (1)
Das Wunder der Heliane 1 (1)
Der Zauberer* 1 (0)
† Die lächerlichen Zierpuppen* 1 (1)

## V. Die Opernkomponiſten geordnet nach der erzielten Aufführungsziffer.[39]

Wagner, R. 53 + 241 + 279 + 207 + 93 + 112 + 28 + 82 + 301 + 65 + 115 = 1476 (1564)
Verdi 210 + 131 + 22 + 60 + 20 + 98 + 121 + 10 + 98 + 185 + 30 + 127 + 251 = 1363 (1396)
Puccini 230 + 245 + 36 + 69 + 31 + 71 + 15 + 202 + 86 = 985 (945)
Lortzing 27 + 117 + 211 + 175 + 211 = 941 (844)
Mozart 4 + 66 + 153 + 201 + 164 + 29 + 11 + 2 + 277 = 907 (821)
Bizet 407 + 11 + 10 = 428 (374)
Strauß, Rich. 10 + 63 + 22 + 7 + 11 + 33 + 192 + 63 = 401 (497)
Offenbach 242 + 98 = 340 (172)
Weber 3 + 4 + 295 + 28 = 320 (284)
Albert, Eugen d' 2 + 240 + 46 = 288 (353)
Roſſini 77 + 174 + 9 + 9 = 269 (245)
Mascagni 264 (225)
Leoncavallo 255 (262)
Beethoven 221 (255)
Humperdinck 141 + 71 = 212 (234)
Flotow 13 + 117 + 30 = 160 (171)
Smetana 7 + 1 + 151 + 1 = 160 (125)
Donizetti 11 + 25 + 50 + 60 = 146 (145)
Weinberger, J. 13 + 125 = 138 (490)
Nicolai 130 (150)
Gounod 4 + 122 = 126 (112)
Thomas, A. 120 (147)
Auber 95 + 6 + 11 + 6 = 118 (122)

[39] Bei den Tonſetzern, von denen andere Opern aufgeführt ſind, ſind deren Aufführungsziffern auch nacheinander angegeben, damit man z. B. gleich bei Wagner ſehen kann, daß von ihm 11 Werke aufgeführt ſind; die Geſamtziffer müßte eigentlich durch 11 geteilt werden (was 134 ergeben würde), um das Verhältnis Wagners zu den nur mit einem Werke vertretenen Tonſetzern klarzulegen. Deren Zahl beträgt nicht weniger als 93 von im ganzen 140! 20 Tonſetzer haben wenigſtens 2 aufgeführte Werke aufzuweiſen. Mit 13 iſt Verdi, mit je 9 Mozart und Puccini, mit 8 R. Strauß, mit nur 5 Lortzing vertreten, der trotzdem an 4. Stelle ſteht.

Adam 11 + 60 + 43 = 114 (152)
Kienzl 83 + 9 = 92 (54)
Gluck 13 + 4 + 35 + 29 + 9 = 90 (125)
Wolf-Ferrari 20 + 30 + 25 + 11 = 86 (129)
Pfitzner 11 + 29 + 31 + 9 = 80 (73)
Tſchaikowsky 6 + 28 + 29 = 63 (61)
Meyerbeer 33 + 19 + 7 = 59 (69)
Muſſorgsky 53 + 2 = 55 (76)
Křenek 4 + 44 + 5 = 53 (71)
Hindemith 4 + 16 + 29 = 49 (87)
Reznicek, v. 2 + 3 + 2 + 41 = 48 (3!)
Berg, Alban 47 (40)
Cimaroſa 43 (20)
Maillart 35 (78)
Halevy 34 (68)
Schoeck 18 + 1 + 15 = 34 (3!)
Kreutzer, K. 1 + 31 = 32 (4)
Giordano 8 + 13 + 1 + 9 = 31 (53)
Janaček 19 + 10 = 29 (41)
Saint-Saëns 24 (68)
Boieldieu 6 + 17 = 23 (23)
Braunfels 12 + 6 + 5 = 23 (13)
Goetz 23 (4)
Strawinsky 21 + 2 = 23 (22)
Weill 12 + 11 = 23 (24)
Borodin 22 (0)
Franckenſtein, v. 21 (5)
Gurlitt 21 (0)
Lothar, R. 21 (31)
Maſſene 20 + 1 = 21 (28)
Dittersdorf 20 (11)
Zador 3 + 16 = 19 (4)
Schillings 18 (81)
Charpentier 17 (20)
Goldmark 17 (18)
Schreker 10 + 7 = 17 (12)
Buſoni 7 + 9 = 16 (6)
Cornelius 16 (30)
Dreſſel 6 + 2 + 8 = 16 (14)
Pedrollo 16 (12)
Wagner, Siegfr. 2 + 5 + 6 + 3 = 16 (22)
Weismann 11 + 5 = 16 (7)
Korngold 4 + 10 + 1 = 15 (14)
Pergoleſe 15 (42)
Dohnanyi 14 (39)
Marſchner 14 (66)
Wagner-Regeny 3 + 3 + 3 + 5 = 14 (7)
Milhaud 3 + 10 = 13 (28)
Brandts-Buys 12 (6)
Blech 11 (10)
Goetzl 11 (0)
Ibert 10 (17)
Kempff 9 (0)
Debuſſy 8 (2)
Dupuy 8 (0)
Rathaus 8 (0)
Weingartner 4 + 4 = 8 (0)
Winter 8 (0)
Bardi (Keiſer) 7 (0)
Falla 5 + 2 = 7 (11)
Oberleithner 7 (2)
Dvořák 1 + 4 + 1 = 6 (9)
Enna 6 (0)
Haug 6 (0)
Jeremias 6 (0)
Mehul 6 (0)
Waltershauſen 6 (11)
Wolf, Hugo 6 (5)
Iſtel 5 (0)
Künneke 5 (0)
Reutter, H. 5 (0)
Schönberg 5 (8)
Simon, Hans 5 (0)
Wetzler 5 (14)
Andreae 4 (0)
Chabrier 4 (0)
Delibes 4 (6)
Graener 4 (0)
Herrmann, Hugo 4 (0)
Honegger 4 (4)
Prohaska 4 (2)
Bienſtock 3 (4)
Berlioz 1 + 2 = 3 (13)
Grabner 3 (3)
Haydn 3 (0)
Lattuada 3 (5)
Maurice 3 (0)
Moderelli 3 (0)
Peter, H A. 3 (0)
Piſtor 3 (0)
Ponchielli 3 (0)
Rameau 3 (0)
Reſpighi 3 (0)
Rimsky-Korſſakow 3 (3)
Roſelius 3 (7)
Spohr 3 (0)
Bodart 2 (0)
Gál 2 (0)
Grosz 2 (6)
Keiſer (vgl Bardi) 2 (1)
Lilien 2 (0)
Liſzt 2 (0)
Malipiero 2 (0)
Mojſiſovics 2 (0)
Paer 2 (2)
Pick-Mangiagalli 2 (2)
Welleſz 2 (4)
Bartok 1 (0)
Cavalieri 1 (0)
Neßler 1 (2)
Pillney 1 (0)
Pizzetti 1 (0)
Ravel 1 (14)
Renner, H. 1 (0)
Riſchka 1 (0)
Schenk 1 (10)
Scholz, A. J. 1 (0)

Das ſind im ganzen 140 Komponiſten: 84 Deutſche, 22 Italiener, 21 Franzoſen, je 5 Tſchechen und Ruſſen, je 1 Däne, Ungar (Dohnanyi und Goldmark rechne ich zu den Deutſchen) und Spanier. Von dieſen 140 Komponiſten haben es nur 15 auf über 200 Aufführungen gebracht, 9 bewegten ſich zwiſchen 100 und 200, 8 zwiſchen 50 und 100, 21 zwiſchen 21—49, 21 zwiſchen 11 und 20, 23 zwiſchen 5 und 10, 7 erreicht nur 4, 15 nur 3, 11 nur 2, 10 nur 1 Aufführung. Erfreulicherweiſe führt wieder R. Wagner, obwohl er weit weniger Aufführungen als im Vorjahr hat. Auch Verdi hat etwas eingebüßt, dagegen haben Puccini, Lortzing, Mozart, Bizet, die in dieſer Reihe folgen, gewonnen, ebenſo Weber, dem allerdings R. Strauß trotz Verluſte und der auch geſtiegene Offenbach vorangehen. Erheblich hat d'Albert eingebüßt. Man beachte noch beſonders Weinberger (138), Wolf-Ferrari (86), Pfitzner (80), Křenek (53), Hindemith (49), Reznicek (48), Berg (47), Giordano (31), Janacek (29), Braunfels (23), Strawinsky (23), Weill (23), Schillings (18), Schreker (17), Buſoni (16), S. Wagner (16), Korngold (15), Milhaud (13), Marſchner (11), Schönberg (5), Gál (2), Bartok (1) und vgl. dazu Tabelle I.

# Musik und Bewegung.

Kritik der Bewegungslehre Rudolf Bodes.

Von Rudolf Steglich, Erlangen.

Unter dem Titel „Musik und Bewegung“ hat Rudolf Bode im Bärenreiter-Verlag seinen Büchern über Gymnastik und Rhythmik, die eine zahlreiche Anhängerschaft, aber auch manchen Widerspruch gefunden haben, eine kleine Schrift folgen lassen, welche die Beziehungen seiner Lehre zur Musik zusammenfaßt — mit dem zeitgemäßen und daher auch keineswegs einzigdastehenden Anspruch, zum ersten Male die entscheidenden Grundsätze einer „wahrhaft organischen Musikerziehung“ zu verkünden. Die Schrift enthält zwei auf der Münchener Singschulwoche 1930 gehaltene Vorträge: „Die körperliche Bewegung im Musikerleben“ und „Die körperliche Bewegung in der Musikausübung“. Bode vertritt darin die Überzeugung, „daß nur eine Disziplin der körperlichen Bewegung den Musizierenden und Hörenden in den Stand zu setzen vermag, die Gewalt des musikalischen Ausdrucks mit einer ganz anderen Sicherheit zu meistern“, als sie sonst erreichbar ist. Es gilt auch in manchen musikalischen Kreisen als zeitgemäß-fortschrittlich, sich dieser Überzeugung zu verschreiben. Um so mehr ist es notwendig, über Wesen und Wert der Bodeschen Bewegungslehre Klarheit zu suchen.

Bode geht von der Erkenntnis aus, die Ernst Kurths berühmtes Buch von den „Grundlagen des linearen Kontrapunkts“ in die Weite getragen hat: daß beim Musizieren das Dynamisch-Rhythmische, der innere Kraftverlauf entscheidend ist, nicht allein das Akustisch-Klangliche. Bode behauptet hiezu, die gesamte frühere Musikerziehung sei „streng genommen nur akustisch eingestellt gewesen“, das Dynamische habe bestenfalls eine vom Notenbild abgelesene Darstellung gefunden und erst die Instrumentaltechniker Steinhausen und Breithaupt hätten sich — neben Kurth — zu der neuen Erkenntnis von der Bedeutung des Dynamischen aufgeschwungen. Bode übersieht hierbei, um nur zweierlei zu nennen, daß die Tonika-Do-Lehre sich durchaus auf die melodischen und harmonischen Strebungselemente des diatonischen Systems gründet, also auf Innendynamik; er empfindet nicht, was den Rhythmus im besonderen betrifft, daß die berühmte und berüchtigte Auftaktlehre Hugo Riemanns geradezu die Überspitzung eines innendynamischen Prinzips ist. Freilich ist das von Bode nicht empfundene Dynamische bei Tonika-Do wie bei Riemann etwas Unkörperliches, Geistiges, das von Bode hervorgehobene Dynamische der Klavierspielmethodiker dagegen ist abhängig von Körperlich-Technischem. Es scheint hiernach, als könne sich Bode den dynamischen Innenvorgang nur abhängig von „materiellen körperlichen Vorgängen“ denken, ja als sei ihm jenes andere Gebiet der Innen-Dynamik verschlossen. Wirklich ist es ein Hauptsatz seiner Lehre: „Der materielle körperliche Vorgang ist die Voraussetzung für das In-die-Erscheinung-treten des Dynamischen“. Dieser Hauptsatz bezeugt eine einseitig materiell-motorisch gegründete Musikempfindung. Gewiß ist solche Musikempfindung nicht nur Bode eigentümlich, sie herrscht in einem breiten Bereich der allgemeinen Musikpflege, zumal in der landläufigen Marsch-, Tanz- und Schlagermusik. Musik aber, die ihre Heimat in geistig-dynamischen Bereichen hat, bleibt ihr und jeder von ihr regierten Musikerziehung verschlossen, nur äußerlich berührbar.

Allein die aus geistigen Kräften erwachsene Musik geht zudem den ganzen Menschen an — sie verliert sich nicht etwa ins Körperlose, Abstrakte. Wird ihre volle Weite und Kraft auch nur im Geistigen empfunden, so erfordert das doch in jedem Fall eine gleichsinnige körperliche Grundhaltung, möge diese willkürlich oder unwillkürlich eingenommen sein — ein Beispiel: in der bis in die Fingerspitzen hinein gestrafften Haltung, in der einem beim Musizieren oder Hören J. S. Bach erst recht „aufgeht“, bleiben einem Mozart oder Schubert leb-

los, starr, kalt. Von solchen typischen Grundhaltungen weiß die Bode-Lehre freilich nichts, man muß sich dieserhalb schon an die von Josef Rutz ausgebildete Typenlehre wenden.[1]

Die geistige Innenbewegung der Musik kann aber auch in körperlicher Bewegungsempfindung widerscheinen, die aus der Grundhaltung hervorgeht. Gustav Becking hat solche „Mitbewegungen" für die Klanganalyse fruchtbar gemacht[2] — die Mitbewegungen sind gleichsam unwillkürliche Projektionen des innendynamischen Vorgangs ins Handgreifliche. Auch davon schweigt die Bode-Lehre.

Alles das bestätigt die Enge der Bodeschen Musikanschauung und Musikerziehungsmethode. Innerhalb ihrer Grenzen kann sie dem lernenden Musiker gewiß nützlich sein. Überschreitet sie diese Grenzen — was sie freilich um so leichter tut, als sie von ihnen nichts weiß —, so wird aus Wohltat Plage, aus Förderung Hemmnis für die Entfaltung der musikalischen Anlagen, für das Einleben in musikalische Kunstwerke. Es heißt die Dinge auf den Kopf stellen, wenn man behauptet, wie es unlängst ein Bode-Gläubiger tat[3]: Bode habe „in seiner Gymnastik die Grundlage jeglicher Musikerziehung geschaffen, welche den Anspruch erhebt, organisch und nicht mechanisch gerichtet zu sein" — was doch jedenfalls so verstanden werden soll: welche organisch und nicht mechanisch gerichtet ist.

Zu alledem liegt in der Bodeschen Lehre von der Bewegung überhaupt ein Widerspruch. Bode kennzeichnet die Bewegung der Musik als „dynamischen Strom", „stetigen Fluß"; „das Grundgesetz aller Bewegung" aber ist ihm „Wechsel von Spannung und Entspannung". Solchen Wechsel gibt es nun wohl in der Bewegung etwa eines Motors, auch des Motors des menschlichen Körpers, des Herzens; wo aber in der Bewegung gerade eines Stromes, eines stetigen Flusses, wo — Bode spricht ja von „aller" Bewegung" — in der Bewegung einer rollenden Kugel, eines Kreisels, eines Treibriemens? Man könnte vielleicht einwenden, das seien unpersönliche, abhängige, von außen her verursachte Bewegungen, jener Wechsel aber ergäbe sich aus der Natur des Bewegenden, d. i. des musizierenden Menschen selbst. Aber, von andern Gegengründen abgesehen: Sind wir wirklich sicher, daß allein unser Körpermotor die Bewegung unsrer Musik, unsres Lebens überhaupt bestimmt, daß die Bewegung allein von uns selbst abhängig ist? Oder sind im Grunde die Musizierenden, auch die Komponierenden, nicht die Bewegenden, sondern die Bewegten? Das heißt: Gibt es eine elementare Innenbewegung der Musik, die von einer elementaren, überpersönlichen Kraft bestimmt wird, einer Kraft, die — ob wir wollen oder nicht — die Musikgeschichte ebenso wie die Volksgeschichte, die Weltgeschichte bewegt? Dann hätte unser höchstpersönlicher Motor nur in der Anwendung der Bewegung, nicht in der Wahl ihrer Wesensform einen gewissen Spielraum.

Hört man daraufhin in die Musikgeschichte hinein[4], so erfährt man: Es gibt solche elementare, überpersönliche Bewegung; deren Art und Grad bestimmen den Charakter der verschiedenen Stilepochen. Daß z. B. die überpersönliche Bewegung in der Musik J. S. Bachs als besonders mächtig und umfassend empfunden wurde, war Anlaß, in ihr „das Meer brausen" zu hören. Aber es gibt auch Zeiten und Menschen, in denen der elementare tragende Kraftstrom nur schwach oder gar völlig versickert scheint, so daß nun die Körpermotorik mit ihrem Wechsel von Spannung und Entspannung alleinbestimmend wirkt. Das erscheint dann wohl den davon Betroffenen als das einzig Mögliche, als das „Grundgesetz aller Bewegung".

Eine solche Musik und Musizierweise verbreitete sich während des 19. Jahrhunderts. Der Musizierende fühlte sich als Selbstherrscher — Hans Pfitzner hat beweglich geschildert, welche Folgen das für das Verhältnis von Werk und Wiedergabe hatte. Vom Physiologischen her wurde

---

[1] Zur Einführung am geeignetsten: Ottmar Rutz: Sprache, Gesang und Körperhaltung. München, Oskar Beck 1911.

[2] Gustav Becking: Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle. Augsburg, Filser 1928.

[3] „Zeitschrift für Musik", Februarheft 1931.

[4] In meiner Abhandlung „Die elementare Dynamik des musikalischen Rhythmus", Leipzig, Merseburger 1930, habe ich mich darum bemüht.

damals der Wechsel von Spannung und Entspannung zum Gesetz erhoben — das Gesetz einer Sisyphusbewegung.

Im neuen Jahrhundert brach auf breiter Front eine neue, elementar antreibende Kraft herein, eine Kraft, die nicht sisyphusartig vor- und zurückpendeln, sondern unentwegt vorwärts treiben, schieben, stoßen will — in der „Jugendmusik" wie im Jazz und bei Hindemith: also nicht nur Importware, sondern etwas, das unwillkürlich „von selber" so geschah, wenn auch gewissen ausländischen Musikerscheinungen zeitverwandt. Auch der Musiktheoretiker Ernst Kurth hat etwas davon: der Akzent erscheint ihm nicht mehr als Schlag, sondern als Stoß[5], das heißt: der Kraftansatz der Bewegung ist aus der Abwärtsrichtung in die Horizontale umgebogen, in die Strebung des „linearen Kontrapunkts" (die nun auch in der älteren Literatur wieder auffällt, wieder entdeckt wird). Die Empfindung des Endlich-wieder-vorwärtskommens, des Überwindens einer Sisyphusarbeit drängt sich allem andern vor. Bewegung, Fluß, Strom werden die Kernworte der neuen Theorie.

Freilich: Wenn man auch bei J. S. Bach die Innenbewegung mit Recht als einen Strom verspürte, so ist noch nicht bewiesen, daß auch jeder Apostel der neuen Musikbewegung in seinem eigenen Musizieren „Strom" hat — und wenn er noch so viel und weitschallend davon redet. Eine Bewegung, in der erst Ansätze zu „linearer" Bewegung, zu einem weiterführenden Bewegungskontinuum auftauchen, noch unverbunden hin und her stoßend, wäre z. B. nur eine Sonderart, eine Umbiegung jener Sisyphusbewegung der Schlagakzente. Von hier bis zu einem stetig weiterflutenden Strom gibt es noch viele Zwischenstufen und Mischformen.

Wie es in dieser Beziehung mit Bode bestellt ist, darauf weist einer der Hauptsätze seiner Theorie besonders deutlich: Als vierte der für die Musikerziehung entscheidenden Forderungen führt er an „die Einsicht in die Auftaktigkeit aller Tongebungen". Keinen einzigen Ton gäbe es, der nicht dynamisch auftaktig zu nehmen wäre; jeder einzelne Ton sei „auf dem Schwingungsbogen der Dynamik" eine einzelne, bald größere, bald kleinere Welle. Also reicht die „Strom"-Kraft, die Bode aus dem „materiellen körperlichen Vorgang" bezieht, nicht aus, eine Tonfolge in einem Zuge zu tragen; sie muß noch jedem Einzelton für sich auf die Beine helfen. Das heißt: In Bodes Musizierweise ist das Materiell-Motorische vermischt mit starken Rückständen eines mechanistisch-atomistischen Musizierens, welches die Einzeltöne einen wie den andern neben einander setzt. Hier zeigt sich's deutlich, daß der Musizierweise Bodes die Hilfe der elementaren geistigen Kräfte fehlt, welche allein das Nebeneinander der materiellen Musikatome, der einzelnen Tongebungen zu einem Miteinander in einem stetig strömenden Ganzen machen können.

Übrigens ist Bodes Begriff der „Auftaktigkeit aller Tongebungen" schon dem Wortsinn nach ein unlogisches, verunklärendes Gebilde. Wenn jeder einzelne Ton einen Auftakt hat, muß dann nicht jeder einzelne Ton selber ein Takt sein? Welche Verwirrung der Begriffe! Auch z. B. der Unterschied zwischen Phrasierung und Artikulation im musikalischen Vortrag scheint Bode nicht klar zu sein, wie seine gegen Riemann und Leichtentritt gerichteten Ausführungen über den Beginn des Allegretto-Themas der Siebenten Sinfonie Beethovens zeigen. Jemand, der sich als Reformator der Musikerziehung aufspielt, sollte sich doch zuerst einmal über die Grundbegriffe der Musiktheorie klar werden!

Noch einmal sei es gesagt: Es wird mit alledem nicht bestritten, daß sich in Bodes Lehre auch für die Musikerziehung Förderliches findet, so der Hinweis auf Bewegungsqualität und — was allerdings auch andere vor ihm erstrebt haben — die Aufmunterung des Körpersinns überhaupt; Bode gehört gewiß zu den Pionieren einer auch die Musik angehenden Bewegungslehre. Die Einseitigkeit, die Ungeistigkeit seiner Bewegungslehre aber schränkt deren Gültigkeit für die Musik auf ein enges, allzu enges Gebiet ein. Darüber hinaus muß sie hemmend und verwirrend wirken. Wer die Bedeutung der Bewegung als geistiger Innenbewegung für die Musik empfindet, der muß den Anspruch Bodes, eine notwendige und ausreichende Grundlage für die musikalische Bildung gegeben zu haben, nachdrücklich zurückweisen.

[5] Ernst Kurth: Musikpsychologie, Berlin, Max Hesse 1931, S. 14 u. a. m.

# „Sah ein Knab . . . "

Eine Schubert-Erzählung von Anna Charlotte Wutzky, Berlin.

„Ah —!" flüsterte der junge Franz Schubert und bemühte sich, den springenden Herzschlag zu bezwingen und seiner Stimme einen unkenntlichen Tonfall zu geben — „jetzt — — jetzt raten's, Fräulein Theres'!" Und während die feinen weißen Mädchenhände seine ein wenig derb geratenen Finger für Sekunden fest ohne Scheu umketteten, schwand vor seinem Bewußtsein der verhalten kichernde, gespannt aufhorchende Umkreis; ganz nahe gerückt war plötzlich der leise schwankende Rosenbusch drüben vor der Gartenmauer, und die vom suchenden Kreiselspiel leicht errötete Theres' schwebte zwischen dem satten Blättergrün als rosige Blüte mit weißem Kelch.

„Der — der Herr — der Herr Franzl —" rief das Mädchen, seine Finger frei gebend und schnell nach der Augenbinde greifend. Aber in das zustimmende „Blindekuh! Blindekuh!" der anderen sprang, den frisch belebten Übermut neckend anstachelnd, Franz Doppler neben den kleinen, vor Schrecken rot übergossenen Schullehrer. Und die Theres' erblickte, die weiße Binde zu dem blonden Scheitel hebend, zwei Herren Franzl vor sich.

„Dalkel!" sagte sie schnell gefaßt in die gicksende Atemlosigkeit hinein, dem ein Knie beugenden Franz Doppler in halber Drehung die linke Schulter weisend, „gehen's! Der Herr Schubert-Franzl müßt mich für a Gansel halten, kennt ich net sein' Stimm' ...."

„Blindekuh! Selber soll er jetzt die Binde tragen, der Dalkel! Blindekuhhuhuu!" sekundierte ihr die unermüdliche Schar, die schon wieder ins Hüpfen geriet und es kaum erwarten konnte, bis dem reuelos ihrem Spruch Ergebenen die Augen verbunden waren.

„Weißes Tüchlein, welche Wonne!
Es blieb in dir ein Schein von schöner Augen Sonne —"

deklamierte der Student weniger formvollendet als schwungvoll. „Sie machten mich zum glücklichen Schalksnarren, Demoisellen — Messieurs —" In die Hände klatschend, warf er sich den Lachsprudeln entgegen, und alle Ausgelassenheit heftete sich an seine grotesken Sprünge.

Franz Schubert atmete auf. Er hatte bei dem Sich-erwischenlassen nicht daran gedacht, daß ihm nachher die Rolle der Blindekuh zufiel; unter dem Druck seiner gesellschaftlichen Unbeholfenheit genierte ihn die Aufgabe, der erheiternde Mittelpunkt des Spiels zu sein. Ein Wunder schon, daß die frohe Gelöstheit des Augenblicks ihm so viel Kühnheit gab, der Theres direkt in die Hände zu laufen.

„Das Pfand — jetzt — ka Mensch hat an das Pfand net gedacht", stieß er verdutzt hervor, da der bewegliche Schwarm der Weiterspielenden an ihm vorbeitollte. Und dann stockte er mitten im Einsatz seines fausttdick zusammengetragenen Mutes und schlug den Blick beinahe schuldbewußt nieder. „Ich no — ich darf nun — ich hab nun wohl ka Anspruch net mehr —"

Theres tupfte mit dem kleinen Spitzentuch die noch immer warmen Wangen und neigte das blonde Köpfchen verlegen zur Seite. Sie war ein paar Schritte seitwärts getreten, zum spitz verlaufenden Winkel der sonnigen kurzen Rasenfläche, dem Tummelplatz des Pfänderspiels. Der wilde Rosenstrauch an der Gartenmauer hing wie in einem goldnen Netz in den schrägen Strahlen der Augustsonne.

„Aber ich hab doch das Pfand net zu geben, Herr Schubert, und nachher hab ich es auch net einzulösen —" sagte das Mädchen, das rosa Mullkleid behutsam glättend. „Wann Sie's gern fortgeben, sag ich doch net nein."

„Blinde — halt, vorbeig'wischt" lachte der Chorus, unweit auseinanderstiebend.

Der kleine Schullehrer Franz Schubert erschrak vor seiner eigenen Stimme, die Worte heraushaspelte, die ihm unsagbar töricht, nichtssagend vorkamen, also daß ihm das Beste, das er zu sagen wußte, wiederum im Halse stecken blieb, im Bann der eigenen Nichtigkeit und des rosigen Glanzes, der von der Theres ausging. Wenn sie ein Pfand begehrte — annehmen

wollte, so würde er — Das eben ließ sich in keinen verständlichen Satz zwingen: daß er dem Fräulein Theres bei Gelegenheit des Pfänderspiels etwas ganz Besonderes zugedacht hatte, oder vielmehr, das Einzige, was zu „geben“ ihm vergönnt war. Er zerknüllte das Taschentuch und verstummte vollends, als die Theres knicksend schalkhaft die Hand ausstreckte. „Bitt' schön, ich werd's dem Herrn Magister gut aufbewahren!“

Ehe er sich jedoch wieder gefaßt hatte und das sorgsam in der Rocktasche verborgene Pfand hervorziehen konnte, um es in die kleine weiße Hand zu legen, blitzte in den Augen des Mädchens unvermutet der Schelm auf; eine wiegende, geschmeidige Bewegung — und schon duckte sie sich an den Rosenstrauch und schmiegte sich zwischen das goldne Netzwerk der Sonnenstrahlen und Blüten. Die Blindekuh schoß in gestrecktem Lauf nah vorüber. Um ein Haar, so wäre Franz Schubert wider Willen in die greifend gespannten Finger geraten. Mit großen Sätzen floh er den gefährlichen Bereich, nach dem ihm jetzt weniger denn vorher der Sinn stand, und hätte mit seinem sprunghaften Zurückweichen beinahe zur größten allseitigen Erheiterung beigetragen, wenn nicht ein leiser Aufschrei und lachender Protest aus Mädchenmunde alles Interesse auf die unvermutet Erhaschte lenkte. Aus dem Rosenbusch sprühte eine weißgolden-rosa zerstäubende Sternschnuppe herab, über den spiegelnd blonden Scheitel der Theres in die aus blumig bemaltem Bande kraus vorspringenden Löckchen. Scherzworte überholten einander. „Ich hab halt gar kein Pfand mehr!“ beteuerte die zum zweitenmal Erhaschte, von Neckereien umringt.

„Alsdann, mit Verlaub! Ich raube mir eines!“ triumphierte der kecke Doppler, sich von der Augenbinde befreiend und mit flinker, vorsichtiger Hand eine wilde Rose aus ihrem Scheitel lösend. . . .

Franz Schubert war unbeachtet von der lustigen Schar, die sich atemholend zum Auslosen der Pfänder lagerte, für sich allein im Hintergrunde verblieben, mehr und mehr Abstand gewinnend, ohne daß er selber dessen gewahr wurde. Der lange Jausentisch unter den Nußbäumen vor dem Hauseingang harrte einladend voll blinkendem Porzellan zwischen Guglhupf und Strudeln; Worte der Hausfrau kamen weit her aus den Wohnräumen; jenseits in der Laube von wildem Wein raschelten Stricknadeln zu gedämpftem Plaudern.

Der junge Schubert trat durch die weit geöffnete Glastür in das von Sommerluft erfüllte Zimmer des Wiener Bürgerhauses. Über die steiflehnigen Möbel schlangen sich lebendige Sonnenkringel, ein üppiger Rosenstrauß duftete, und der Spiegel gegenüber der Gartentüre verdoppelte den Halbkreis der Nußbäume und sammelte die goldnen Lichter ihrer sanft vibrierenden Zweige.

Franz Schubert blieb mitten im Zimmer stehen. Es schien, als hätte er die heitere Schar draußen vergessen, und etwas beschäftigte ihn, das weitab lag von dem geselligen Zusammenhalt der fröhlichen jungen Menschen. Er zog ein Notenblatt aus der Rocktasche, aber ohne einen Blick darauf zu werfen, schob er es wieder zurück. Das Lied, das er vorhin, kurz bevor er der Einladung zur Jause bei den Grobs folgte, auf das Papier warf, ganz besessen von dem einen Gedanken, i h r damit etwas zu geben, mit jedem Takt tiefer eingesponnen in den haften gebliebenen Klang ihrer reinen jungen Stimme, — es paßte mit einem Male gar nicht in den Rahmen dieses Tages; nicht in die helle Zartheit der frischen Gartenblüten; auch nicht in die Zärtlichkeit seines Herzens. Er schob es noch weiter in die Tiefe der Tasche und blickte Verzeihung heischend hinüber zum Raseneck, wo sie eben die Einlösung eines Medaillon-Herzchens forderten und kichernd eine dunkelrot gewordene Brünette zum Kuß auf die Wange des Pfandverteilers verurteilten. Die Theres saß im Grase, die Hände in die Höhe des blumig bemalten Gürtelbandes leicht verschlungen, verträumt vor sich hinsehend. „Du bist halt ein Dummer!“ kritisierte der kleine Lehrer Schubert, in den Anblick der quecksilbrigen Gruppe dort außen versunken, sein Verhalten. „Ein Bub bist eh noch, so a naiver. Meinst, wann du so ein Lied daherfetzt, ein Gedicht „An den Mond“, alsdann kann sie sehen — wird sie erkennen — Ah — ein Dalkel bist schon —“ Und er schüttelte den Kopf über seine unverständigen Ideen und

ſeufzte leiſe auf. „Ich konnt' mir's denken, es wird halt nix mit — mit dem Pfänderſpiel für mich. . . ."

Er wandte ſich ab und ſtand noch einen Augenblick unſchlüſſig, dann ging er wie unter einem inneren Zwange doch weiter in das nächſte Zimmer, zu dem altmodiſchen Spinett mit den drei übereinanderliegenden Taſtaturen, das offen immer der Muſikfreudigen harrte.

Ehe er noch die Hände ausſtreckte, ein paar Takte, die ihm durch den Sinn rannen, anzuſchlagen, entſtand eine ganze Melodie in ihm, urplötzlich aufblühend, auch ſchon geſtaltet, daß er ſelber darin unterging.

Draußen ſtrich ein warmer Windhauch durch den Gartenwinkel, über lichtes Mädchenhaar, und der wilde Roſenbuſch atmete tief, wie wenn unter ſeiner Blütenhülle ein Herzſchlag lebte.

Ganz kunſtlos wäre dem jungen Franz Schubert die Liedweiſe erſchienen, ſo als ob ſie hundertfältig in den Lüften ſchwinge, — wenn er nachzudenken in dieſen Minuten fähig geweſen wäre. Die einfache Melodie war leicht wie ein Roſenblatt und wuchs doch zwingend über ihn ſelbſt hinaus, den blütenbehangenen Buſch, das lichte Mädchenhaar, den Herzſchlag, der überall pochte, ihm zugeſellend.

„Sah ein Knab ein Röslein ſtehn —"

Die Worte hingen ſich in die Melodie wie fein gegliedertes Blattwerk. (Er trug ſie immer mit ſich herum, die Verſe des Herrn Goethe.)

„War ſo jung und morgenſchön —"

Er erſchauerte leiſe unter der duftenden Süße der Takte, die keinen Rahmen verlangten als den eigenen Jugendglanz, den zeitloſen Schmelz, der im Blütenkelch ſich phönixhaft erhielt wie im Auge der Jugend. Irgendwo zwiſchen dieſem warm umhauchten Liede verſpürte er den Puls ſeiner achtzehn Jahre, das reine, ſchmerzlich-glückſelige Klingen ſeiner Verliebtheit.

„Röslein, Röslein, Röslein rot —"

Er fand ebenſo willenlos jäh in die Außenwelt zurück, wie er vorher ſich ihr enthoben fühlte. Die drei Taſtaturen des Spinetts zwängten ſich wieder vor ſeinen Blick; das Fenſter ließ den Jauſentiſch hereinblinken; Kichern überſchlug ſich im Raſenwinkel, denn dort hielt der kecke Bruder Studio die wilde Roſe, die er ſich von der Theres zum Pfande ſicherte, fordernd erhoben.

„Röslein — auf der — Heiden —"

ſummte der knabenhafte ſchmächtige Franz Schubert vor ſich hin. Er griff nach einem weißen Blatt Papier. Notenreihen entſtanden wie hingeweht. Die geſchichteten Taſten mochte er nicht mehr anrühren. Zu eng verquickt war ihm das kleine Lied mit dem Lächeln eines Mädchenmundes und dem leiſen Roſenduft ſommerlicher Weite, die erdgebunden und zeitlos zugleich ihm nahe war. . . . .

Um die Jauſentafel ſcharte ſich der dichte Kranz der jungen Geſellſchaft, in den Mienen einen ſchelmiſchen Nachglanz des Pfänderſpiels, als die Hausfrau den kleinen Lehrer vermißte und ſich eilte, ihn herbeizuholen. „So a Fexl!" ſchalt ſie lachend, „ſitzt in der Stuben hinterm Tintenfaß. O Sie fleißiger Hanſel, Sie lieber! Ihre Scholarin möcht' ich' halt ſein, o mei'! Sperren's die eh auch ſo ein am Sommertag, Sie ſchlimmer Fleißiger —?!"

Er faltete das Notenblatt mit dem friſchen Streuſand verwirrt, ertappt zuſammen.

„Röslein, Röslein, Röslein rot —"

ſang es irgendwo. Und ehe er noch aus der Glastür tretend die Theres an der Seite des flotten Franz Doppler gewahrte, die Heckenroſe aus ihrem Haar im Knopfloch des Kecken, fühlte er, daß in manchen Takten der ſüßen Melodie ein lautloſes Weh in kleinen roten Tropfen hing.

„'s iſt gar zu einfach, ſcheint mir, das Liedl, für ſie," dachte er, am Tiſche ſitzend, „einfach wie ein Volkslied —", und erſchrak im ſtillen über ſeine Selbſtüberhebung. Und während

er hin und her schwankte, ob er es noch wagen dürfe mit dem verspäteten — mit eben diesem „Pfand" — ob's nicht zum Spotten sei damit — mit dem Wunsch überhaupt, — suchte er schüchtern durch den Kranz der frohen beweglichen Gesichter einen Blick von ihr zu erhaschen. Aber die Theres saß verstimmt und wortkarg neben dem Neckereien verschwendenden Studenten, und als dem fernab sitzenden Franz Schubert endlich Erfüllung ward und sie zu ihm hinübersah, war das ein so bitterböses Funkeln, daß er sich blaß und tief erschreckt in sich zurückzog.

„So ein — ein — ein — Dalkel!" schalt die Theres in heimlichem Zorn. „Nit a Pfand — nit im Spiel bin ich ihm wert, scheint mir's. Erst — grad g'freut hab ich mich, wie er so vorhin g'fragt hat, ob — und dann läuft er halt weg und — Eh —!" Die Tränen ließen sich kaum noch bändigen und der ewig Scherzende Franz Doppler erhielt in aller Verstohlenheit eine Abfuhr, daß er betroffen für einige Minuten verstummte.

„Röslein, Röslein, Röslein rot —"

sang es immer noch in dem still verschlossenen Franz Schubert.

Das verborgene Lied, an dem noch der Streusand feuchtete, wehte um Blumenkelche und erblühende Seelen, eingefangen in das ewig neue Netz aus Sonnenstrahlen und dem Leben vermählt mit kleinen, verborgenen Tropfen. . . . .

# Berliner Musik.

Von Fritz Stege, Berlin.

Langsam und zögernd öffnen sich die Konzertsäle wieder den in dieser Saison mit ganz besonderer Sehnsucht erwarteten Musikfreunden. Die wirtschaftliche Not hat auch bei uns zu mancherlei Befürchtungen und Krisengerüchten Anlaß gegeben, die zweifellos als übertrieben gelten dürfen. Zwar wird das Musikleben nicht mehr die unnatürlich hohe Zahl von etwa zweitausend Saisonkonzerten erreichen. Aber das ist auch nicht nötig. Gerade diese Überfülle von Veranstaltungen innerhalb Berlins war es ja, die einen musikalischen Überdruß erzeugte, der sich früher oder später doch einmal rächen mußte. Es wurde zuviel ins Leere hinein musiziert, zu häufig wurde das Konzert zum Selbstzweck degradiert. Wenn die Notlage dazu beiträgt, ein künstlerisches Auswahlprinzip anzustreben und den Schwerpunkt von der Quantität auf Qualität zu verlegen, so ist damit der Entwicklung des musikalischen Lebens nur gedient.

Von einer Eröffnung der Konzertsaison kann man erst zu Anfang des Monats Oktober sprechen, denn die wenigen musikalischen Vorläufer des Septembers sind für die Charakterisierung des Berliner Musiklebens von unwesentlicher Bedeutung. Mit einziger Ausnahme eines Konzertes der Funkstunde in der „Singakademie" unter Leitung von Hermann Scherchen. Ein Concerto grosso von Heinrich Kaminski verriet wiederum die Vorliebe des jungen Meisters für massige Klangwirkungen und zu wenig aufgelockerte, teils verwischte Farben, fesselt aber durch die romantische Leidenschaft des Tutti, dem die asketisch innerliche, auf Bach fußende Schönheit des Concertinos geschickt kontrastierend gegenübersteht. Eigenheiten wie der überraschende Fagott-Einsatz der Schlußfuge mit einer leider etwas alltäglichen Coda, Melodiebildungen von innerlicher Schönheit überzeugen in stärkerem Maße als frühere Berliner Kaminski-Aufführungen von der künstlerischen Berufung des Komponisten, dem eine bevorzugte Stellung im deutschen Musikleben gebührt. Als Uraufführung folgte ein Konzert für Cembalo und Orchester von Hugo Herrmann, dem Stiefvater neuzeitlicher Chorerziehung. Sein zweisätziges Werk, das der ausgezeichneten Solistin Alice Ehlers zweifellos dankbare Aufgaben stellte, hinterläßt zwar etwas zwiespältige Eindrücke im Hinblick auf die reizlose Trockenheit des ersten Satzes. Aber der Variationenteil darf mit seiner großen Zahl wertvoller Einfälle in geschickter Anpassung der Instrumentation an die Klangfarbe des stets dominierenden Soloinstrumentes zu den reifsten Arbeiten Herrmanns gerechnet werden. Daß dem Cembalo mitunter Aufgaben zugemutet werden, die seiner Natur zu widersprechen schienen, kann nicht uner-

wähnt bleiben. Zum Schluß dirigierte Scherchen Beethovens „Eroica". Seine eckige, kantige Auffassung voller Härten und Schroffheiten, aber auch voller kristallklarer Durchsichtigkeit ist allenfalls interessant. Den Weg zum Herzen findet er nicht.

Ein Ereignis ungewöhnlicher Art war der Besuch der unvergessenen Sängerin Claire Dux in Berlin. Die Künstlerin, die bekanntlich mit einem amerikanischen Großindustriellen verheiratet ist, veranstaltete in der Philharmonie ein Wohltätigkeits-Konzert zugunsten der Künstler-Altershilfe ihrer ehemaligen Kollegen von der Staatsoper. Der große Saal der Philharmonie war restlos gefüllt, die Begeisterung des Publikums war unbeschreiblich, und das Podium verwandelte sich geradezu in einen Blumengarten. Claire Dux ist immer noch im Besitz ungewöhnlicher stimmlicher Mittel, wenn auch eine auffällige Betonung der Technik namentlich in der zu häufigen Bevorzugung des Kopftonregisters unverkennbar ist. Diese und andere unwesentliche Merkmale einer Stimme, die selbstverständlich zu lange der beruflichen Praxis entwöhnt ist, um noch den gleichen künstlerischen Ansprüchen wie in früheren Zeiten genügen zu können, sollen jedoch nicht zu Ungunsten der Sängerin sprechen. Der zauberhaft zarte Klang ihres Soprans, die Liebenswürdigkeit ihres Vortrages nahmen restlos gefangen und ließen den Wunsch nach ungezählten Zugaben verständlich erscheinen. Claire Dux sang ein ausgesprochen „populäres" Programm mit Mozart, Schubert, V. E. Wolff, dazu Arien von Puccini und d'Albert. Michael Raucheisen begleitete mit der ihm eigenen, vorbildlichen Anpassungsfähigkeit. Es war ein Abend, den man nicht so leicht aus dem Gedächtnis streichen kann. Wie die Künstlerin mir mitteilte, wäre sie gern noch länger in Berlin geblieben, um sich auch einmal wieder auf der Bühne der Staatsoper zu zeigen, muß aber dringender amerikanischer Verpflichtungen halber Deutschland wieder umgehend verlassen.

Im Gegensatz zum Konzertleben, dessen träger Strom bis zum Zeitpunkt dieser Niederschrift nur durch das Scherchen-Konzert einigen Impuls erhielt, entfalteten unsere Opernhäuser wie in den Vorjahren eine regsame Tätigkeit. Die erste Première fand erstaunlicherweise bereits Mitte August statt. Noch größere Verwunderung erwecken die Namen derjenigen Komponisten, die den Saisonreigen auf der Opernbühne eröffneten. Kein ausländischer Tonsetzer westlicher oder östlicher Herkunft, sondern „nur" Lortzing, Wagner, Max v. Schillings. Das ist für Berlin immerhin eine ganz achtbare Leistung und hoffentlich von guter Vorbedeutung für die zukünftige Kunstpolitik unserer Opernhäuser. Über die Neuinszenierungen des „Zar und Zimmermann" und der „Götterdämmerung", mit der die Städtische Oper ihren Ring-Zyklus fortsetzte, kann man sich kurz fassen. Lortzings Aufführung in sorgfältiger Vorbereitung und guter gesanglicher Besetzung bot schlechthin „Theater" mit allen Vorzügen und Mängeln dieses Begriffes. Das Publikum ging begeistert mit und verlangte das Zarenlied und den Holzschuhtanz da capo. Ist in Berlin wirklich der Sinn für romantische Kunst ausgestorben?! Die „Götterdämmerung" litt unter einer Fehlbesetzung des Siegfried mit dem stimmlich schwachen Carl Hartmann, ein unebenbürtiger Partner neben der neuverpflichteten Gertrud Bindernagel, die eine ganz große Leistung bot. Nicht einverstanden kann man sich mit der verunglückten Nornen-Szene erklären, ebensowenig mit der szenischen Eintönigkeit der Felsenlandschaft und des in allen Akten gleichbleibenden „Einheits"-Hintergrundes.

Von wesentlicherer Bedeutung war die Wiederbelebung des „Pfeifertag" von Schillings. Die Geschichte dieser Oper ist eine Kette von Augenblickserfolgen, von Umarbeitungen und textlichen Änderungen. Auch die in der Berliner Linden-Oper uraufgeführte Neufassung, die sorgsame textliche Retuschen und eine einschneidende Umgestaltung des dritten Aktes mit der nunmehr gemilderten Scheintod-Szene vorsieht, vermag den matten Eindruck der auf recht schwachen Füßen stehenden Gesamthandlung nicht merklich zu verbessern. Der dramatische Inhalt läßt in wesentlichsten Punkten Spannkraft und Lebendigkeit nach wie vor vermissen. Wenn man geneigt ist, über diese Schwächen hinwegzusehen, so ist dies der Musik zu danken, die in echter, vornehmer Volkstümlichkeit wirkliche Werte enthält. Liedhafte Weisen, reizvolle Chorsätze, ein köstlicher Trauermarsch stehen zwar zum Teil auf dem Boden Wagnerscher Technik, erfreuen aber durch gemütvolle Innerlichkeit und echte Herzenstöne. Das Vor-

spiel zum dritten Akt „Von Spielmanns Leid und Lust" ist ein kleines Meisterwerk. Der Beifall war überaus stark, der Komponist durfte im Kreise seiner vortrefflichen Darsteller einen Lorbeerkranz in Empfang nehmen. Es ist bezeichnend für die Berliner Atmosphäre, wenn die Aufführung des Pfeifertages in verschiedenen Tageszeitungen politisch aufgefaßt und ausgewertet wurde. Wir sollten uns freuen, daß die Sehnsucht nach der deutschen Volksoper weitere Nahrung findet, und wir haben die Pflicht, alle dahin zielenden Bestrebungen nach Möglichkeit zu unterstützen.

Zum ersten Male stellte sich der neue Intendant der Städtischen Oper, Carl Ebert aus Darmstadt, mit einer eigenen Inszenierung vor. Seine Bemühungen galten dem ersten Shakespeare-Werk Verdis, dem „Macbeth", dessen früheste Fassung noch in Verdis erste Periode vor dem Entstehen des „Rigoletto" fällt. „Macbeth" besitzt nicht die dramatische Konzentriertheit des „Falstaff" oder „Othello", von der Shakespeareschen Vorlage ist ein episodenhafter Bilderbogen mit dem notdürftigsten Gerippe der ursprünglichen Handlung übrig geblieben. Immerhin hat der kundige Theaterfachmann Verdi jede Möglichkeit dramatischer Kontraste und Wirkungen erschöpft. Die Musik erinnert in der Hauptsache an die Troubadour-Technik mit reizvollen Melodien ohne zündende Eigenart bis auf die nachkomponierten Partien aus der Zeit des „Don Carlos", die allerdings erstaunlich reife Gedanken enthalten und in den letzten Szenen einen absoluten künstlerischen Höhepunkt bieten. Carl Ebert erreichte das grauenhaft-Fantastische des altschottischen Milieus sehr geschickt mit projizierten Bildern. Die Hexenszene mit modernisierten Bewegungschören, das Bankett mit der ganz im Sinne Verdis gehaltenen Geistererscheinung — das sind vielversprechende Leistungsproben Ebertscher Inszenierungskunst. Weniger befreunden kann man sich mit der Vorliebe für realistisch derb bemalte Zwischenvorhänge. Einige kleine dramaturgische Retuschen kommen dem Werk zugute. Mit Befriedigung konstatiert man in der Auffassung Eberts eine persönliche Note, die einerseits das Herkömmliche mit neuen Momenten belebt, andererseits aber dem absoluten Experiment abgeneigt ist. Die gesangliche Darstellung war ganz hervorragend mit Sigrid Onegin, Hans Reinmar und Ivar Andrésen in den Hauptrollen. Fritz Stiedry betreute trefflich die musikalische Ausführung. Der Beifall war ungewöhnlich stark.

Die zweite Première war Webers „Oberon" in der Staatsoper Unter den Linden. Ein ganz großes künstlerisches Ereignis. Selten wurde mit solcher Liebe und so feinem Verständnis eine Neuinszenierung durchgeführt. F. L. Hörth unterstrich das Wesen der Oper durch eine szenische Prachtentfaltung, die hinter Schleiervorhängen unter reichlicher Verwendung von farbigen Scheinwerfern und Lichteffekten aller Art die nötige romantische Stimmung erzeugte. Das erste Bild mit dem Walde Oberons war ein reines Gemälde von Schwind. Es war ein glücklicher Gedanke, selbst die Bewegungen der Statisten in ihrer Absonderlichkeit auf einen märchenhaften Ton abzustimmen. Wenn auch die Choreographie Labans sich allzu häufig auf kollektivistische Ausdrucksformen mehr gymnastischer als tänzerischer Art beschränkte, so erzielte er mitunter doch einzigartige Wirkungen wie in dem Bild am Meeresgestade, wo er durch das Auftauchen von Köpfen und Armen der im übrigen verborgenen Tanzgruppe das Branden der Wogen ganz verblüffend vortäuschte. Die Darstellung wurde somit ein überragender Premièren-Erfolg mit Elfriede Marherr, Lotte Schöne, Domgraf-Faßbaender und Helge Roswaenge in den Hauptrollen, während Rose Pauly als Rezia vollkommen versagte. Bruno Walter, ein seltener Gast, dirigierte mit ungewöhnlicher Zartheit und kammermusikalischer Zurückhaltung in feinsinnigster Auffassung.

Auch das Gebiet der Schul-Oper blieb in den letzten Wochen nicht unberücksichtigt. Der wirtschaftlichen Not zufolge wurde die für Anfang Oktober in Berlin vorgesehene Reichsschulmusikwoche zusammengestrichen bis auf die Uraufführung der „Jobsiade" von Wolfgang Jacobi. Robert Seitz, der bekannte Rundfunk-Librettist und Verfasser von Lehrstücken, gab der Jobsiade im Anschluß an die Kortum'sche Dichtung eine zwanglose dramatische Gestalt in der Form der älteren Oratorienpraxis mit „Testo", Chören, Soli und Dialogen. Das dichterische Thema ist entschieden glücklich gewählt, und Schulkinder jedes Alters dürften an den

Streichen des Kandidaten Jobs ihre helle Freude haben. Leider hat aber der Komponist seine Aufgabe so gründlich mißverstanden, daß man über die gegenwärtig umsichgreifende mißbräuchliche Benutzung des Begriffes „Schul-Oper" zu schweren Bedenken veranlaßt wird. Man erwartet von einer Schuloper eine ebenso ethische und ästhetische wie pädagogische Tendenz, deren musikalische Fassung der Aufnahmefähigkeit des Kindes angepaßt ist. In völligem Widerspruch zu jeder vernünftigen Erziehungsmethode würde aber der Versuch stehen, die Eigenheit der kindlichen Psyche zu negieren und ihr die Anschauungswelt und die Sprachformen der Erwachsenen mit Gewalt aufzuzwingen. Es ist bedauerlich, daß Wolfgang Jacobi nicht die Einsicht besaß, um auf diese selbstverständlichen pädagogischen Voraussetzungen in der Wahl seines Stils Rücksicht zu nehmen. Denn seine greisenhaft anmutende Tonsprache läßt bis auf ein oder zwei Liedchen jegliche Unbefangenheit und musikalische Frische vermissen. Sie gefällt sich in abgelegenen harmonischen Ausdrücken komplizierten Klangcharakters, die dem Kinde ebenso fremd erscheinen müssen wie etwa eine Vorlesung über Kants Kritik der reinen Vernunft, hier und dort kostet Jacobi wie in Nr. 29 des Klavierauszuges (erschienen bei Ries & Erler, Berlin) von den Brosamen, die von Kurt Weills Tische fallen, und im übrigen gefällt er sich nach Hindemithscher Manier in der zeitgemäßen Verzerrung und Entstellung bekannter Volksweisen, dem sicheren Kennzeichen hellhöriger Konjunkturjäger. Daß dem Komponisten ausgerechnet das schöne Freiheitslied „Erhebt euch von der Erden, ihr Schläfer aus der Ruh" zum Opfer fallen mußte, daß vor seiner Ironie nicht einmal Opernmelodien wie der Anfang der Habanera aus „Carmen" sicher sind, daß ihm als Untermalung des Schulstreikes kein besseres Ausdrucksmittel eingefallen ist als das fugierte Thema der Marseillaise — das alles kennzeichnet die zur Mode gewordene Entseelung einer Jugend, die um ihre innerlichsten künstlerischen Erlebnisse bewußt betrogen wird. Und die ablehnende Haltung des Publikums, das den sehr brauchbaren Leistungen der Walter Rathenau-Schule unter musikalischer Führung von Siegfried Günther nur schwachen Beifall zollte, dürfte sich weniger gegen die Autoren als vielmehr gegen das System gerichtet haben, das diesen Schulmusikbestrebungen zugrunde liegt. Die einseitige Kunstpolitik des Zentralinstitutes, das jede Schuloper andersgearteten Charakters nach den bisher dargebotenen Proben absichtlich zu unterdrücken scheint, richtet sich im öffentlichen Urteil von selbst. Die Unverfrorenheit, mit der an dieser Stelle die Kindesseele als Spekulationsobjekt für Konjunkturmusiker ausersehen wird, muß die Entrüstung aller verantwortlichen Kreise wachrufen. Nachdem vor einiger Zeit am Berliner Sender klar und deutlich ausgesprochen wurde, daß die „Neue Musik" nach ihrem Versagen in der Öffentlichkeit auf Eroberungen in der Schule ausgeht, bedarf es keiner weiteren Erklärung für die im Zentralinstitut ausgeübte schulmusikalische Diktatur. Und die immer aufs Neue bestätigte Tatsache, daß sich der Kampf um eine deutsche Musikkultur auf die Schule konzentriert, mag mein ausführliches Verweilen bei diesem Thema entschuldigen.

Daß die neuzeitliche Schuloper nicht auf die Einseitigkeit gewisser Musikpathologen allerjüngster Herkunft und die Gesinnungsmacherei Kurt Weillscher Tendenz angewiesen ist, stellte der Direktor der Staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik Prof. Dr. Hans Joachim Moser als Dichterkomponist der uraufgeführten Schul-Oper „Der Reisekamerad" überzeugend unter Beweis. Mit dem ihn ehrenden Freimut bekennt er sich als Opponent Kurt Weills mit seinem „Ja-Sager", den die maßgeblichen Kreise schon längst verneint haben. Der „Reisekamerad", der einem bekannten Märchen von Andersen entstammt, erblickt seine Aufgabe nicht in der von Weill verteidigten Ermordung eines anvertrauten Gefährten, sondern verherrlicht den Lohn der guten Tat, die kameradschaftliche Treue, die Hilfsbereitschaft und Aufopferungsfähigkeit des Freundes. Das sind Charakterzüge, die den Vertretern gegenteiliger Anschauungen aus begreiflichen Gründen ein Dorn im Auge sind. Sumpfbewohner haben von jeher das klare Sonnenlicht zu scheuen gehabt.

In seinem „Reisekamerad" hat der Verfasser einen Stoff gestaltet, der mit Zwergen und Zaubereien, mit König und Prinzessin jene romantischen Jugendträume aufleben läßt, die keine noch so rohe Gewalt aus dem kindlichen Herzen reißen kann. Zu dem bunten Treiben auf der

Bühne mit seinem reizvollen Ablauf der geschickt gestalteten Bilder schuf Moser eine Musik, die dem kindlichen Verständnis vollauf angepaßt ist, ja noch mehr, die genügend ethische Werte enthält, um eine unauffällige erzieherische Aufgabe erfüllen zu können. Der pädagogische Schwerpunkt liegt in der Verwendung mittelalterlicher Volksliedmotive, musikalischer Partien gregorianischen Stilcharakters u. a. ohne jegliche akademisch-lehrhafte Tendenz, weil diese Weisen unmittelbar aus der Handlung hervorwachsen und damit eine erneute Lebensfähigkeit erhalten. Als Grundlage dient das innige Lied „Ich fahr dahin, wenn es muß sein", teils im Original, teils anders rhythmisiert, teils sehr gewandt fugiert: ergreifend zu Beginn als Abschiedslied des jungen Helden aus der Heimat, frisch und fröhlich als Wanderlied gestaltet im ersten Finale beim Aufbruch der beiden Kameraden. Mosers Musik ist nie um den charakteristischen Ausdruck verlegen, wenn es gilt, das Wesen des Zauberreiches zu erfassen oder den harmlosen Frohsinn der Jugend zu schildern. Chöre und Ensembles und Reigenspiele erhalten gefällige, volkstümliche, einprägsame Melodien. Die durchkomponierte Form mit Rezitativen bedient sich allzusehr der typischen Mittel des Operngenres. Wäre das Vorbild Lortzings mit Sprechdialogen nicht für den vorliegenden Zweck angebrachter gewesen? Von grundsätzlicher Bedeutung erscheinen einzelne Stilmomente des von Moser aufgestellten Schulopern-Typus: Begleitung der Rezitative durch eine Ziehharmonika (was wirklich verblüffend klingt), Verwendung von Blockflöten, Mundharmonikas, viel Schlagzeug als beliebte Kinder-Instrumente (Haydns „Kinder-Sinfonie"!), das Pfeifen mit dem Munde zu bestimmten Charakterisierungszwecken, der Kanon als dramatisches Moment bei der Erzählung der beiden Bösewichter, beabsichtigte „Erinnerungs-Zitate", „Rahmen-Chöre" polyphonen Charakters u. a. m. Ich darf vielleicht bei dieser Gelegenheit einschalten, daß ich selbst schon vor Jahresfrist mit einem bekannten Komponisten, der der Jugendbewegung nahesteht, über die Möglichkeiten korrespondierte, typische Stilmomente der Jugendbewegung auf das dramatische Gebiet zu verpflanzen und ein musikalisches Bühnenwerk zu schaffen, das vollkommen dem Geist der Jugendbewegung entspricht. Ich dachte an ein Libretto aus der letzten Minnesängerzeit mit ältestem Liedgut, gesungenem Reigen und ähnlichem Formenmaterial zu einem kammermusikalisch behandelten Orchester mit historischen Instrumenten, Blockflöten, Lauten und dergleichen. Ich muß gestehen, daß Moser dieses mir vorschwebende Ideal nahezu verwirklicht hat bis auf den zu anspruchsvollen Orchesterapparat, der mit Blech- und Holzbläsern kaum von jeder Schule gestellt werden kann. Zweifellos aber ist der hier gezeigte neue Schulopern-Stil der einzig gangbare Weg, der in die Zukunft weist und für dieses Gebiet noch zahlreiche Entwicklungsmöglichkeiten enthält. Daß Moser hier erfolgreich als Kunstpionier gewirkt hat, kann ihm gar nicht genug gedankt werden. Reichster Beifall belohnte ihn und die annehmbaren kleinen und großen Künstler der „Akademie für Kirchen- und Schulmusik", die sich im Rahmen überraschend natürlicher und verhältnismäßig großartiger Bühnenbilder mit erstaunlichen Beleuchtungseffekten in den Dienst dieser Aufgabe gestellt hatten.

# Musik im Rheinland.

Von Hermann Unger, Köln.

Nur zaghaft setzt allenthalben das rheinische Musikleben ein, umwittert von Sparmaßnahmen und Notverordnungsangst. Darüber wird an anderer Stelle noch eingehender zu reden sein. Die wenigen, schon geschehenen Taten mögen um so freudigere Anerkennung finden. In Köln machte den Auftakt ein Abend der Musikbücherei, der nordische und östliche Volkslieder, gesungen von Frau Engelmann und Ilse Moeller-Gerlach, begleitet von Hilde Liesendahl und eingeleitet durch einen einführenden Vortrag von Wilhelm Fehres in interessanter Reihe vorstellte. Im Opernhaus sah man Verdis „Aida" mit der hierbei neuversuchten Prospekt-Bildprojektion Hans Strohbachs, die monumentale Landschafts- und Tempelbilder möglich macht, jedoch auch rein akustisch Gefahren in sich birgt, die noch nicht ganz beschworen sind.

Flotows „Stradella" erschien in hübscher Neufassung, ein melodienfrohes und darum gerade heute für die Gewinnung des großen Publikums geeignetes Werk. Als Uraufführung brachte man die ungarische Münchhauseniade „Hary Janos" von Zoltan Kodaly, ein Mischprodukt aus Singspiel, Oper und Operette, unterhaltsam mehr in der bunten Wiedergabe Strohbachs und der musikalischen Führung unter Szenkar als in dem epischen Libretto und der, bald expressionistischen, bald Straußischen, bald nationalisierenden Musik. Daß sich in dem chörereichen Köln ein neuer, in erster Linie madrigalischer a cappella-Kunst zugedachter Männerchor bildete, verdient gewiß hervorgehoben zu werden, ebenso der Besuch ausländischer Vereine, darunter holländischer und des Wiener Lehrervereins. Am stärksten hat selbstredend wieder der Rundfunk musikalische Arbeit verrichtet. Dr. Buschkötter hat als höchst begrüßenswerte Neuheit volkstümliche Sinfoniekonzerte mit klassischer Musik eingerichtet, die hoffentlich dazu dienen werden, dem Drang der Rundfunkmasse nach Kitsch Einhalt zu gebieten. Aber auch neuere Musik bot dieser Dirigent in vorbildlicher Ausführung, so Regers grandiosen Sinfonischen Prolog, zu welchem Buschkötter ausgezeichnet einführende Worte sprach, ein wenig fesselndes Violinkonzert Karl Bleyles, den langsamen Satz aus der Sinfonie Klußmanns, ein ernsthaftes und gediegen gearbeitetes Stück, endlich das Brahmssche Doppelkonzert, von Mittmann und Feldin virtuos interpretiert. Dr. Anheißer, zusammen mit dem Kapellmeister O. J. Kühn, gab außerdem eine ganz vortreffliche Aufführung der „Tosca" mit Kl. Hansen und Aramesco. Krefeld begann sein 25. Opernspieljahr mit Marschners „Hans Heiling", eine auch kunstpolitisch famose Tat. Der Posten des städtischen Dirigenten bleibt leider noch immer unbesetzt. Stattdessen wird der Oberhausener Dr. Meyer-Giesow Krefeld nebenamtlich übernehmen, eine Maßnahme, die weder künstlerisch noch sozial zu rechtfertigen ist. Bonn läßt sich noch Zeit mit der Einsetzung eines Nachfolgers für Max Anton. Hier hat Dr. Wedig den Städt. Gesangverein übertragen bekommen, und H. Abendroth hilft als durch seinen Namen werbender Leiter der Orchesterkonzerte aus. Aachen begann in der Oper mit Wagners „Rienzi" und einem Sinfoniekonzert Raabes, das wertvolle alte und neuere vlämische Musik, von Dufay bis zu de Jong, van Hoof und Ruffels, in glänzender Form bot; Düsseldorf mit der Wiederaufnahme des Janacekschen „Totenhauses" nach Dostojewski, dessen balladische Handlung mit einer Fülle interessanter und klangschöner Musik bedacht ist, die unter Horenstein gut zur Geltung kam. Dortmund ließ in Verdis „Aida" seinen neuen Musikleiter, den Pfitznerschüler Wolfes, sich erfolgreich vorstellen, und Essen brachte unter Schulz-Dornburg eine ausgefeilte Aufführung des „Barbiers" von Cornelius.

Wolf-Ferrari: „Die schalkhafte Witwe", Uraufführung in Köln: Gleichzeitig mit der Berliner Uraufführung des neuesten Werks von Wolf-Ferrari fand diejenige am Kölner Opernhaus statt. Der Komponist besitzt bei uns einen fast noch stärker geltenden Namen als in seiner Heimat: 1876 in Venedig geboren als Sohn des aus Baden stammenden Malers und Kopisten für die Münchener Schack-Galerie Wolf, erhielt er seine musikalische Ausbildung unter Rheinberger und wurde später Direktor des Marcello-Konservatoriums seiner Vaterstadt. Mit deren Geschichte ist auch seine eigene kompositorische Stellung eng verbunden: einesteils in der Freude am Dekorativen, das ihn im „Schmuck der Madonna", im „Sly" die Pathetik des Verismo anschlagen ließ ebenso wie in seinen Mysterien „Das Himmelskind", „Talitha kumi" („Die Tochter des Jairus") und „Das neue Leben" nach Dante, dann wieder in seiner Wiederbelebung der commedia dell' arte eines Goldoni und Gozzi, der er in seinen „Neugierigen Frauen", in „Susannens Geheimnis", in den „Vier Grobianen" huldigte. Der letzteren Stilart gehört auch Wolf-Ferraris neues Werk zu: Arlecchino als dienstbeflissener „Diener zweier Herren", (den Knäpper ausgezeichnet, fast der bekannten Figur Thimigs nachgebildet, wiedergab), beherrscht die Szene. Im Gasthaus, dessen Kellner er ist, versammeln sich ein Franzose, ein Engländer, ein Spanier, ein Italiener, um der schönen Witwe Rosaura ihre Bewerbungen zugehen zu lassen, jeder auf seine Weise: der Engländer mit Brillantringen, der Franzose mit Parfüms, der Spanier mit der Abbildung seines erlauchten Stammbaums, der Italiener mit leidenschaftlichen Sonetten. Das Spiel geht hin und her: die Schöne

kann ſich ebenſowenig entſcheiden wie in dem holländiſchen Singſpiel des Brandts-Buys die von den Schneidern von Schönau Angebetete. Dazu kommt eine Verwechſlung ihrer Antwortbriefe an die Bewerber, durch Arlecchino verſchuldet, aber geſchickt wieder eingerenkt. Und endlich naht ſie ſich verkleidet als Franzöſin, als Spanierin, als Engländerin, als Venezianerin den Freiern, um ihre Treue auf die Probe zu ſtellen. Allein (wie könnte es anders kommen?) der Italiener beſteht die Prüfung, und auf einem Maskenfeſt, ähnlich wie im „Sly", erfolgt die Demaskierung der Frau wie der Männer, von denen der Conte Nero den Sieg davonträgt, und im Schlußchor geben ſie, ganz im Stile der altitalieniſchen Komödie, die Lehre vom trügeriſchen Spiel des Herzens. Ganz im Sinne der neueren Entwicklung iſt alſo hier auf die „Zeit- und Maſchinenoper", auf das Detektivſtück, auf die Yazzoperette das märchenhaft leichte und heiter unbeſchwerte Spiel gefolgt. Aber die Gefahr einer allzu mageren Handlung iſt nicht beſchworen: drei Akte die Aufmerkſamkeit geſpannt zu halten, gelingt weder dem hübſchen, nach Goldoni von Mario Ghiſalberti gedichteten und von Walter Dahms, dem in Rom lebenden deutſchen Muſikhiſtoriker und Verfechter einer, ſchon von Nicolai verlangten Vermählung nordiſcher mit ſüdlicher Kunſt vortrefflich überſetztem Text noch der in feinſtem Filigran mit Cembaloliedern, Suitentänzen und Mozartſcher Grazie arbeitenden Muſik. Dazu ermüdet die Einhaltung der Szene in einer „Bühne auf der Bühne" auf die Dauer, und die maleriſche Anlage verſagte im Stiliſtiſchen, das Barock, Rokoko und Moderne wahllos mengte. Hohen Lobes wert waren neben der Regie des Intendanten Hofmüller die Leiſtungen der Hauptfiguren: Henny Neumann-Knapp als Kammerkatze, Knäpper als Arlecchino, Maria Engel als umworbene Witwe, Kämmel als Lord, Martens als Grande, Gillmann als Conte und Witt als Marquis. Eugen Szenkar dirigierte mit Umſicht die feingegliederte Partitur und durfte auch für ſich an dem lebhaften Erfolg teilnehmen.

# Wiener Muſik.

Von Victor Junk, Wien.

Wenn von den programmatiſchen Verſprechungen, die uns, wie am Beginn einer neuen Spielzeit üblich, gegeben wurden, nur ein Teil ſich erfüllt, ſo dürfen wir auf eine ertragreiche Saiſon geſpannt ſein. Mit einem ihrer Verſprechen hat die Staatsoper ſchon Ernſt gemacht: mit der Neuſtudierung der drei ſchon früher im Spielplan geweſenen, aber allmählich abgebröckelten Einakter Puccinis, die er als „Triptychon" gegenſätzlich genug aneinandergereiht hatte. Am früheſten war das erſte Stück, „Der Mantel", bei uns wieder verſchwunden, und in der Tat kann das Stück mit ſeinem grauſig abſtoßenden Schluß, bei aller Anerkennung ſchöner Details in ſeiner Muſik, wohl kaum mehr Verſtändnis und Billigung finden, und höchſtens noch als kontraſtierende Folie zu der ungleich wertvolleren „Schweſter Angelica" Geltung beanſpruchen. Zwar macht dieſes etwas lang und dünn geratene Stück von dem Reiz des ausſchließlichen Klangs der Frauenſtimmen ausgiebigen Gebrauch, erhebt ſich aber in der leuchtenden Schluß-Apotheoſe und der dieſer vorangehenden großen Leidens- und Sterbeſzene der Angelica zu packender Höhe. In dieſen beiden Stücken leiſtet Lotte Lehmann geradezu Unvergleichliches; denn ihr iſt es gegeben, neben dem Zauberklang ihrer Stimme echteſte ſchauſpieleriſche Kunſt zu entwickeln und — ähnlich wie ſonſt vielleicht nur noch Richard Mayr — ſchon in der Stimme alle Schattierungen ſeeliſchen Erlebens anklingen zu laſſen.

Am unmittelbarſten wirkt natürlich immer das heitere Schlußſtück, der „Gianni Schicchi", und die heikle, jedoch mit unwiderſtehlicher Draſtik aufgebaute Handlung bietet den komiſchen Talenten unſrer Staatsoper, allen voran Herrn Hammes in der Titelrolle, Gelegenheit zur beweglichſten Entfaltung. Geſanglich freilich hätte hier wohl manches, namentlich in den Enſembles, wirklich neu ſtudiert werden müſſen.

Großes Aufſehen erregte ein Gaſtſpiel des Tenors der Metropolitan Opera in New York, Armand Tokatyan, als Cavaradossi und André Chénier. Auch in einem eigenen, äußerſt bei-

fällig aufgenommenen Konzert trat er mit Arien und Liedern hervor. Er ist im Besitze einer edlen kräftigen Stimme von echtem Tenortimbre, in den hohen Lagen zwar manchmal etwas forciert klingend, aber immer temperamentvoll und virtuos behandelt; eine große Musikalität und der natürliche Instinkt seines Singens unterstützen diese stimmliche Anlage vorteilhaft und führen sie zu starker äußerlicher Wirkung.

Ein Operngastspiel des Preßburger tschechischen Ensembles gab Gelegenheit, neben den Selbstverständlichkeiten eines tschechischen Opernkalenders (der „Verkauften Braut" und „Schwanda") auch Stücke zu hören, die uns in Wien bisher versagt waren. In Smetanas „Zwei Witwen" bemüht sich die warmblütige Musik des tschechischen Mozart vergebens um ein ungeschicktes Textbuch. Mehr Glück hat Zdenko Folprecht mit seinem fantastisch-grotesken Einakter „Das Schicksalsspiel der Liebe". Hier wird mit dem typischen Personal der alten commedia dell'arte das Sprichwort „Wenn zwei sich streiten, freut sich der Dritte" durch ein intrigantes Komödienspiel geschickt und bühnenwirksam illustriert. Dazu hat Folprecht eine zwar nicht immer ganz originelle, manchmal zu sehr an Vorbilder anklingende, aber abwechslungsreiche, frische und gefällige moderne Musik geschrieben.

Die zweite Novität für uns, das Ballett „Slowakischer Sonntag", dessen choreographischer Schöpfer uns leider verheimlicht wurde, ist auf die bekannte „Slowakische Suite" op. 32 von Vitezslaw Novak aufgebaut. Es ist fast selbstverständlich, daß auf diesem reichhaltigen Tongemälde sich besonders die Volkstänze günstig und urwüchsig abheben.

# Musikalisches Quadrat.

Preisrätsel von Dr. Kratzi, Bremen.

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 1. | | | e | | s | |
| 2. | l | | | | r | |
| 3. | | | g | | t | |
| 4. | a | | | | e | |
| 5. | | | m | | | r |
| 6. | | i | | | u | |

Die leeren Felder des vorstehenden Quadrates sind so mit Buchstaben auszufüllen, daß die Horizontalreihen Worte folgender Bedeutung liefern:

1. Angesehener Kritiker der „Neuen Berliner Musikzeitung" 1874/75,
2. Musikschriftstellerin,
3. Bezeichnung für gebundenes Spiel,
4. Als was man eine Komposition Mozarts empfindet, wenn man ein grausam modernes Stück gehört hat,
5. Physikprofessor und Opernkomponist,
6. Gemischte Orgelstimmen.

Sie die Wörter richtig gefunden, so ergeben die beiden Diagonalen die Namen zweier Komponisten.

Die Lösungen sind bis 10. Januar 1932 an Gustav Bosse Verlag in Regensburg einzusenden. Zur Verteilung gelangen insgesamt 12 Preise an Büchern aus dem Verlag von Gustav Bosse in Regensburg nach freier Wahl der Preisträger, und zwar

ein 1. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von M. 10.—,
ein 2. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von M. 8.—,
ein 3. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von M. 6.—,
und 9 weitere Preise: ein Werk oder Werke im Betrage von M. 4.—.

# Neuerscheinungen.

Schweizerisches Jahrbuch für Musikwissenschaft, herausgegeben von der Ortsgruppe Zürich. 5. Band, gr. 8°, 241 Seiten. Mit Notenbeispielen. Verlag H. R. Sauerländer & Co., Aarau. Der Band enthält lesenswerte Beiträge von J. Handschin, Karl Nef, Willy Heß, Fritz Gysi, der die Briefe Wagners an den Musikdirektor Eugen Petzold anläßlich der Zürcher Mai-Aufführungen 1853 herausgibt, ferner einen Tätigkeitsbericht der Musikgesellschaft u. a.

Herbert Rosenberg: Untersuchungen über die deutsche Liedweise im 15. Jahrhundert. gr. 8°, 97 S., mit Notenanhang. Verlag Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel. Preis karton. Mk. 4.50.

Peter Raabe: Franz Liszt. 2 Bände. gr. 8°. 1.: Liszts Leben, 328 S. und 2. Liszts Schaffen, 360 S. Ganzlein. je Mk. 14.—. J. G. Cotta's Nachf., Stuttgart 1931.

Bruno Weigl: Handbuch der Orgelliteratur. Vollständige Neubearbeitung von Kothe-Forchhammer-Burkert, Führer durch die Orgelliteratur, geb. Mk. 9.50. F. E. C. Leuckart, Leipzig 1931.

H. M. Gärtner: Unsere Schulmusik. 1. Band: Grundschule, 2. Band: Die oberen Jahrgänge. W. Crüwell, Dortmund 1931.

Festschrift: Deutsche Akademie für Musik und darstellende Kunst in Prag. 1929—1930. gr. 8°, 106 S. Prag, Deutsche Akademie für Musik, 1931. — Gibt von der rasch aufgeblühten Akademie, dem einzigen deutschen Musikkonservatorium in der Tschechoslowakei, ein deutliches Bild. Die Festschrift erhält ihre sonstige Bedeutung durch eine ganze Reihe mehr oder weniger bemerkenswerter Aufsätze von Musikern des In- und Auslandes.

Josef Marschall: Die vermählten Junggesellen. Ein fröhlicher Roman um Haydn. 8°, 225 S. Leipzig, Staackmann Verlag, 1931. Mk. 4.—

Gustav Renker: Symphonie und Jazz. Roman. Ebenda, 1931. Mk. 3.50.

*Neue und neu herausgegebene Werke von Joseph Haydn:*

Symphonie A-dur. Neu herausg. von Ludwig Landshoff. Partitur. Leipzig, C. F. Peters.

Messe d-moll (Nelson-Messe) f. 4st. Chor, Soli, Orchester und Orgel. Klavierauszug von Wilhelm Weismann. Ebenda.

Nelson-Arie, Gesang von der Schlacht am Nil. Hrsg. und instrumentiert von L. Landshoff. Klavierausgabe. Berlin, Edition Adler. — Der stark mit Rezitativen arbeitende, aber auch mit siegreichen Melodien operierende Gesang erscheint zum ersten Mal im Druck und hat sich in einer autographen Handschrift erhalten.

Zwölf deutsche Tänze für Orchester. Zum 1. Male hrsg. von Otto Erich Deutsch. Leipzig, Kistner & Siegel. — Die Tänze sind seit 110 Jahren verschollen gewesen. Für die k. k. Redouten geschrieben, weisen die ganz hervorragenden Tänze volles Orchester auf; außerordentlich die Mannigfaltigkeit im Charakter. Die 2. Violine mußte ergänzt werden.

Haydn-Lieder u. Instrumentalstücke für Feierstunde und Unterricht hrsg. v. J. Hoffmann und Fr. Tolxdorff. Ebenda. — Enthält Kanons, Lieder, kleine Bruchstücke aus den Oratorien und kürzere Instrumentalstücke. Die Sammlung ist vor allem für Haydn-Feiern an Schulen bestimmt und gibt als solche auch Vorschläge für Programmgestaltung.

*Neue Musikalien des Verlags Breitkopf & Härtel:*

Sigfrid Walter Müller: Pastorale op. 31; Leichte Variationen über „Fuchs, du hast die Gans gestohlen", op. 35 Nr. 1. Beide Werke für Klavier.

Günther Raphael: Largo aus der Violinsonate, op. 12 Nr. 1, Violine und Orgel; Introduction und Chaconne Cis-moll für Orgel, op. 27 Nr. 1.

Georg Friedrich Händel: Neue deutsche Arien. Bearb. und hrsg. von H. Roth. Studien-Ausgabe.

Julius Klengel: Drei Stücke für 2 Violoncelli und Klavier (Orgel) op. 62. — Chaconne für Vcello allein, op. 63.

Othmar Schoeck: Zehn Lieder nach Gedichten von Hermann Hesse, op. 44; drei Lieder nach Gedichten von Keller, Storm und Eichendorff, op. 35.

Paul Kletzki: Streichquartett d-moll, op. 23. Partitur-Bibliothek Nr. 3319.

# Besprechungen.

*Bücher:*

SCHWERS UND FRIEDLAND: Das Konzertbuch. Ein praktisches Handbuch für den Konzertbesucher. Band III: Chorwerke. Muth'sche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart. Mk. 5.70

Mit diesem dritten Band liegt nun das ganze „Konzertbuch" vor: drei praktische und übersichtlich geordnete Handbücher, nicht nur für den Konzertbesucher, sondern für alle, welche in irgend einer Form, sei es auch durch mechanische Übertragung oder Radio, Musik genießen wollen; gleich wertvoll für den Dirigenten, Musiklehrer, als auch Schüler und Musikfreund.

Die Darstellung ist flüssig, anregend, frei von allem unnötigen Ballast, auf das Handwerkliche der Kunst nur soweit Rücksicht genommen, als der Zweck es erfordert. Sie gestattet jedermann, auch wenn er über keine musikalischen Vorkenntnisse verfügt, sich über Inhalt und Anlage der einzelnen Werke zu unterrichten, ohne je langweilig oder unverständlich zu werden.

Band I (bereits 10. Tausend) umfaßt alle einschlägigen sinfonischen Werke. Band II alle Instrumental-Solokonzerte mit einer Einführung in die Geschichte und Form dieser Gattung. Der nunmehr vorliegende Band III „Chorwerke" bringt als Einleitung eine Einführung in die Formen der Chormusik und die Erläuterung von 128 Chorwerken. Wie in den anderen Bänden behandeln kurze Vorartikel in objektiver Darstellung Eigenart und Spitzenwerke der Meister. Besprechungen der einschlägigen Kompositionen folgen. Vom alten Heinrich Schütz bis zu Arthur Honegger geht die lange Reihe. 300 Jahre Schaffenszeit bis in die neueste Zeit fortgesetzt, ziehen an uns vorüber. Auch die zeitgemäßen Schul- und Lehrstücke werden in ihren wichtigsten Grundsätzen kurz behandelt. Ein Anhang verzeichnet eine Reihe Chorwerke, welche heute nur gelegentlich aufgeführt werden; ein weiterer bringt Übersetzungen lateinischer Texte kirchlicher Werke, die wohl vielen Lesern neu und nicht unwillkommen sein werden. Alles in allem eine gründlich gediegene, ungemein fleißige und umfassende Arbeit, die manche Musikgeschichte entbehrlich macht. Die Ausstattung des Werkes ist vornehm und handlich. F. Seraph.

HERMANN BECKH: Das Christus-Erlebnis im Dramatisch-Musikalischen von Richard Wagners „Parsifal". Verl. d. Christengemeinschaft, Stuttgart.

Diese Schrift des geschätzten Indologen ist das Ergebnis einer Hermeneutik, wie sie nicht sein soll. Einer Hermeneutik, die, in schrofffstem Gegensatz zu der ebenso sinnlosen, einseitig auf naturwissenschaftlicher Grundlage beruhenden modernen „musikalischen Ingenieurwissenschaft" (Schering) stehend, den objektiven Sinngehalt eines Kunstwerkes zu erkennen glaubt, indem sie ein erdrückendes, phantastisches Gewirr von außerkünstlerischen Vorstellungen hineinprojiziert. Ein paar Beispiele dieser Betrachtungsweise: „Etwas nicht nur Kultisches oder Symbolisches spricht dieses «Abendmahls-Thema» aus, sondern das große kosmische Kelcherlebnis selbst...". „As-dur, die Tonart des geheimnisvollen Dämmerdunkels, die im Jahres-Kreislauf der Zeit des tiefsten Jahres-Dunkels entspricht und, seelisch-geistig erlebt, in die untersten, dunkelsten Seelentiefen hinunterführt." „C-moll, die dunkelste Tiefe, erscheint hier in der nach innen leuchtenden Welt von As-dur als das feierliche Dunkel im innersten Heiligtum, wo jetzt die Bluts-Mysterien sich vollziehen ..."

Wir Musiker müssen eine solche schwülstig-unklare Analyse, die die Anhänger des allerorten zitierten Meisters Rudolf Steiner begeistern mag, durchaus ablehnen. Jedem guten Christen, jedem fühlenden Menschen wird, sofern er überhaupt für die Ausdruckskraft der Töne empfänglich ist, das dramatisch-musikalische „Parsifal"-Erlebnis ans Herz greifen und ihn je nach dem Maße seiner Mitleidens-Fähigkeit erschüttern und aufrütteln, — aber eine derartig ins Einzelne und Bestimmte gehende und fast mit der Anmaßung eines Dogmas hingestellte Deutelei wird niemand förderlich sein, abgesehen davon, daß sie, vom Standpunkte der Musikästhetik geurteilt, ein Unding ist.

L. Roffmann.

HANDBUCH DER DEUTSCHEN MUSIKORGANISATION 1931, hrsg. v. Leo Kestenberg, bearb. von Franz und Ellen Beidler. Verlag Max Hesse, Berlin-Schöneberg. Mk. 30.—.

Ein Lexikonband von fast 1300 Seiten, der mit Unterstützung des Reichsministeriums des Innern

und des preuß. Kultusministeriums herausgegeben wurde — doch wohl eher ein Handbuch als ein Jahrbuch, denn es ist schwer vorstellbar, daß man öfter als vielleicht jedes 3. Jahr dieses gewaltige Material neu revidiert vorlegen könnte. Aber wenn der Band selbst nur dies eine Mal erscheinen sollte, bliebe er ein musikgeschichtliches Denkmal von hoher Bedeutung, das wie keine zweite Quelle einen Augenblicksdurchschnitt durch die Musikpflege von Reich, Ländern, Provinzen, Städten gibt. Die Gliederung erfolgte — leider fehlt die dringend erwünschte systematische Inhaltsübersicht, die durch das alphabetische Sach- und Ortsverzeichnis nicht zu ersehen ist — nicht etatsrechtlich, sondern geographisch: also unter „Deutsches Reich" findet man diejenigen Organisationen, deren Tätigkeit sich auf das ganze Reich erstreckt, ohne doch Reichssache zu sein (z. B. Zentralinstitut, Deutscher evang. Kirchengesangverein, Allg. Caecilienverein, Bünde der musik. Jugendbewegung, Sängerbünde, Gemeinnützige Vereinigung, Zithervereine, Deutsche Musikgesellschaft, Allg. dtsch. Musikverein, Demuv, G. d. T., alle Fachblätter), umgekehrt z. B. unter „Stadt Berlin" alle dortigen Staatlichen, Städtischen, Kirchlichen, Privaten Anstalten und Einrichtungen, sogar die hier ansässigen Provinzialbehörden, während wieder die Konzerteinrichtungen meist provinziell aufgeteilt worden sind. Ich meine, daß diese adreßbuch-verwandte Anordnung, für die man ja den Hesse-Stern nachschlagen kann, für eine Neuauflage nicht beibehalten werden sollte, da es doch darauf ankommen müßte, alle Reichs-, alle Länder-, alle kirchlichen-, alle kommunalen Musikbetätigungen jeweils vereint überschauen zu können (die paar gemeinwirtschaftlichen Betriebe können ja beim jeweils obersten Beiträger stehen). Nur dann wäre das reiche Material voll ausnutzbar, wenn nun auch diese Kategorien statistisch genau zusammengefaßt werden könnten. Man würde gern auf die detaillierten Angaben über jeden kleinen Gesangverein und jede kleine Musikschule verzichten, aber man möchte wissen, wieviel haupt-, wieviel nebenamtliche evangelische Organistenstellen gibt es in Sachsen, wieviel Musikstudienräte und wieviel akademische Musiklehrer, vor allem auch wieviel ungeprüfte Schulmusiker in Preußen. Es wird die wenigsten Leser interessieren, wieviel Mark Jahresbeitrag der Klavierhändler-Verband seinen Mitgliedern abnimmt und von welchem Tage die Satzung eines Schallplattenkonzerns datiert — aber man möchte wissen, für wieviel Millionen Mark hat die deutsche Instrumentenbauindustrie in jedem der letzten 10 Jahre nach den und den Ländern exportiert, wie hoch belief sich im gleichen Zeitraum der deutsche Import an ausländischen Schallplatten und Sprechmaschinen, wie stand die Handelsbilanz des deutschen Reiches an Musikalien, an musikalischen Tantiemen u. dgl. mehr. Ebenso könnte man leichter auf die oft beigebrachten Orchester- und Theateretats einzelner Städte verzichten (so dankenswert sie sind), wenn man eine große Tabelle erhielte: die kommunalen Musiketats der 200 größten deutschen Städte, errechnet auf den Kopf der Bevölkerung und prozentual zum jeweiligen Gesamtetat — damit man sehen kann, wieweit die katastrophalen Abbaupläne der Stadtverwaltungen wirklich gerechtfertigt sind. Dahin gehörte auch eine Zählung aller der Wohlfahrtspflege anheimgefallenen arbeitslosen Musiker, der behördlich zugelassenen Privatmusiklehrer und Musikschulleiter deutscher und fremder Staatsangehörigkeit (worüber ja jedes Provinzialschulkollegium bezw. Regierung Listen besitzen muß oder sich von den Schulräten anfordern kann). Ich gebe zu, daß solche Angaben nicht immer leicht zu beschaffen sein werden, aber es sollte auf sie jedenfalls als Ziel hingearbeitet werden, damit der sachliche Ertrag noch mehr als so schon die riesenhafte Arbeit rechtfertigt, die an das Unternehmen mit hoch anzuerkennender Sorgfalt gewendet worden ist.

Ein umfangreiches Vorwort des Herausgebers, das geschickt unter Berufung auf Kretzschmar den Versuch unternimmt, auf die allzu materiell aussehenden Inhalte des Werkes den geistesgeschichtlichen Reim zu finden, weist selbst auf die mancherlei Lücken und Schwächen hin, die einem solch erstmaligen Versuch noch anhaften müssen, der vom guten Willen und unterschiedlichen Können von vielen Hundert Berichterstattern abhängt. Gleichwohl muß dankbar anerkannt werden, daß die Auswertung dieses Rohstoffs doch schon in anerkennenswertem Maße gleichartig erfolgt ist. — Cosima Wagners Enkel Franz Beidler hat wirklich saubere Arbeit geleistet und vielen Benutzern einen trefflichen Berater an die Hand gegeben.

Hans Joachim Moser.

MICHELS, ROBERT: Der Patriotismus. Prolegomena zu seiner soziologischen Analyse. Duncker & Humblot 1929.

Die fesselnde und geistvolle Schrift stößt im ersten Augenblick dadurch ab, daß sie sich etwas zum Vorwurf nimmt, was man eigentlich nur mit dem Herzen erfassen kann: Die Vaterlandsliebe. Zudem ist sie, trotz aller wissenschaftlichen Unanfechtbarkeit, anscheinend aus liberalem Gesichtswinkel heraus gesehen. Es scheint ein Los unserer unproduktiven Zeit zu sein, daß sie sich über Dinge hermacht, die einst selbstverständlich waren und heute dank eifriger Zersetzung ein Kuriosum geworden sind.

Es ist nicht zu leugnen, daß die Schrift beim Lesen ungemein gewinnt und fesselt, weil der Ver-

fasser sich außerordentlich beschlagen zeigt und fließend darzustellen versteht. Uns gehen natürlich vorwiegend die Abschnitte über das Nationale in der Musik an, die er in: „Die nationale Ausdrucksfähigkeit in der Musik, Musik als Hebung des Turgor Vitalis, Das Nationallied" gliedert. Gleich zu Anfang fällt ein bezeichnendes Wort, das man uns heute vor Auge halten sollte: „Die Musikgeschichte als Zweig der Kulturgeschichte erhärtet die These, daß die Leistungsfähigkeit einer Nation auf musikalischem Gebiete einen Faktor gesamtnationalen Kräfteaufschwunges darstellt". Daß das nicht nur These, sondern Tatsache ist, beweist in Deutschland die Zeit von 1780 bis 1900, und das Gegenteil unsere heutige Zeit.

Die Darstellung strebt vor allem dem patriotischen Lied zu, ohne die nationale Volksmusik zu kurz kommen zu lassen. Die geistigen Richtlinien zum Verständnis rein nationaler Musik werden sehr genau festgelegt. Viel Wert wird dabei auf die Feststellung gelegt, daß die nationale Musik vom Rhythmus aus anzufassen ist. Im Abschnitt: Die allgemeine Unzulänglichkeit der reinen Musik zur Auslösung bestimmter Vorstellungen oder Affekte: „Die Zuhilfenahme der Programmusik zu diesem Zweck" wird vielleicht die Programmusik zu stark angegriffen „als die kompletteste Bankrotterklärung der These von der «absoluten psychischen Treffsicherheit der Tonfolgen»". Ein kleines Kolleg über die Affektenlehre und ihre Auswirkungen, d. h. aber eine Auslegung der Programmmusik als „Richtung" und nicht als höchste Vollendung wäre hier nicht vom Übel gewesen. Zum mindesten wäre dadurch eine Verallgemeinerung vermieden worden. In dem Abschnitt über das Nationallied, der durch das reiche Material überrascht, sind wieder die Deutung des ersten Verses des Deutschlandliedes „als einer megalomanen Überschätzung und Überheblichkeit des eigenen Volkstums allen anderen Nationen" gegenüber erwähnt. Es wird hoffentlich einmal eine Zeit kommen, wo die Deutschen wirklich ihre Sprache kennen und „Deutschland über alles von „Deutschland über allen" unterscheiden können.

Alles in allem ist das Michelsche Werk in jeder Zeile fesselnd. Gründlichkeit des wissenschaftlichen Aufbaus wie plastische Kraft der Darstellung halten sich die Waage, sodaß man das Buch, mag man zu seiner Vorlage stehen, wie man will, befriedigt liest. Dr. Fritz Tutenberg.

DÉNES BARTHA: Benedictus Ducis und Appenzeller, ein Beitrag zur Stilgeschichte des 16. Jahrhunderts. Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel-Berlin 1930.

Bartha sucht das Rätsel zu lösen, das das Nebeneinander der Komponistennamen Benedictus Appenzeller, Benedictus de Opitiis, Benedictus Ducis oder auch allein Benedictus in den musikalischen Denkmälern der mittleren Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts aufgibt. Sorgfältige stilistische Untersuchung der Kompositionen bringt ihn zu dem Ergebnis: Benedictus Ducis ist als Schüler Isaaks zu scheiden von dem Josquin-Schüler Appenzeller. Alle nur unter dem Namen Benedictus überlieferten Werke gehören Appenzeller zu, dem bedeutendsten dieser Musiker. Die mit Benedictus de Opitiis gezeichneten Stücke entstammen wie die des Ducis dem Kreise Isaaks, Bartha möchte diese beiden für miteinander identisch halten. Da die biographischen Nachrichten nicht ausreichen, darüber Gewißheit zu schaffen, wäre hier Klärung mit Hilfe anderer Methoden, etwa der Schallanalyse, zu suchen. So verdienstlich die Mitgabe eines Anhangs von Notenbeispielen ist, so ist doch deren Auswertung dem Leser dadurch erschwert, daß im Text die Hinweise auf die Beispiele zumeist unterblieben sind. Dr. Rudolf Steglich.

JACOB SCHEFFELHUT u. s. Instr.-Musik, Inaug. Dissert. von Ludwig Gerheuser-München, 1931. Verlag J. P. Himmer, Augsburg.

Einen Beitrag zur Geschichte der deutschen Suite und zur Musikgeschichte der Stadt Augsburg nennt der Verf. seine inhaltreiche und klar disponierte Schrift und kennzeichnet mit diesem Untertitel schon die, über den Rahmen einer Spezialstudie hinausgehende Bedeutung der Arbeit. Augsburg hat in der Zeit der Renaissance eine bedeutsame Rolle in der deutschen Musikgeschichte gespielt durch seine Beziehungen zu Venedig, aber auch durch H. J. Fugger's Leistungen für das Musikleben Münchens. Gerheuser kennzeichnet das spätere Augsburg, in welchem die Kantorei Mittelpunkt der Musik wurde, und das z. B. 1712 einen seiner jungen Musiker nach Weimar zu Bach als Schüler sandte. Namen wie der eines H. L. Hasler, Erbach, Schmelzer zeugen von der lebendigen Anteilnahme der Reichsstadt an der musikalischen Entwicklung, und an dem Schaffen des, nie aus den Grenzen seiner Vaterstadt herausgekommenen Scheffelhut zeigt der Verf., wie Augsburg auch an der Entwicklung der deutschen Suite regen und starken Anteil hatte, jener Kunstform, die Trägerin der Loslösung einer selbständigen Instrumentalmusik und Herausbilderin der gestalterischen Harmonik und des freien orchestralen Satzes, ebenso aber auch die Vorbereiterin der Sonate wurde. Schon aus diesem Grunde ist die neue Schrift als interessante historische Quellenstudie zu begrüßen, abgesehen davon, daß sie Michael Schletterers Augsburger Musikaktensammlung wesentlich um neues und wertvolles Material bereichert.

H. Unger.

*Musikalien.*

HANS JOACHIM MOSER: Der Reisekamerad, Schuloper in drei Aufzügen, op. 18. Berlin-Lichterfelde, Chr. Friedrich Vieweg.

Die Schuloper, — das, wie es scheint lebensfähige und unter gutem Aspekt geborene Kind unserer Zeit — teilt das Schicksal ihrer standesbewußten Schwester; sie steht oder fällt mit dem Textbuch.

Manche eigenartige und aus der Bewegung unserer Zeit heraus geschaffenen Werke dieser Gattung liegen bereits vor, deren Musik, bei bewußt einfachster Gestaltung in wirkliches Neuland vorstößt. Bei der Einstudierung derartiger Partituren hat sich nun die merkwürdige Tatsache ergeben, daß gerade das musikalisch Neue von der Jugend verhältnismäßig rasch erfaßt wird und auch wiedergegeben werden kann. Hier ergeben sich fast keine Schwierigkeiten. Anforderungen, welche unter anderen Umständen kaum gestellt worden wären, können nahezu restlos erfüllt werden. Dies gibt zu denken und man möchte das Experiment dieser neuen Angelegenheit nach der musikalischen Seite hin fast als gelungen bezeichnen.

Ganz verschieden wird jedoch die textliche Unterlage mancher dieser Schulopern und Lehrstücke bewertet, wenn sie nicht schon von vorneherein der Ablehnung verfallen. Der Geist fremder Völker spricht vielfach aus ihnen. Der deutschen Jugend ist er fremd, dem jugendlichen Empfinden ganz ferne gelegen. Schulmänner, welche noch im bewährten Bunde von Weisheit und Tugend stehen, halten solche Gebilde gerne der Jugend fern.

Diese deshalb noch wenig befriedigenden Arbeiten verlockten Moser seinerseits als Dichterkomponist dieses Gebiet zu beschreiten und es besser zu machen. So entstand sein op. 18. Sein romantisches Empfinden findet im Märchenschatz sinnfälligen Ausdruck. Rasch greift er zu und formt frei nach Andersen das Textbuch zum „Reisekameraden". Man muß es ihm schon lassen: beherrscht von dem Eindruck des Augenblicks, geschickt und begabt im Gestalten, hat er bei der Abfassung dieses Textbuches eine besonders glückliche Hand bewiesen. Nicht ohne Absicht wendet er sich an eine Gemeinde, die von einem Privilegium des Kunstverstandes nichts wissen soll. In den Bezirken der Romantik weiß er genau Bescheid und wie man zu mischen hat, damit dramatisches Geschehen abwechslungsreich sich gestaltet, daß der Atem in Spannung gehalten wird und keine Langeweile aufkommt, das versteht er besser, als die Literaten vom Kaffeehaustisch. Mit Schickaneder'scher Gewandtheit — und das soll wirklich kein Tadel sein — wird gefügt, die alten Urkonflikte werden geschürzt und gelöst und zum Schlusse muß doch das Böse dem Guten erliegen, die Nacht dem Lichte weichen. So war es bisher und so bleibt es. Kein Tropfen fremdartigen Blutes fließt in sein Gefüge.

In den gleichen bewährten Geleisen folgt der Musiker dem Dichter. Eine Melodie mit ganz außerordentlich feinen Konturen aus dem Lochheimer Liederbuch und ein paar einprägsame, eigene melodische Motivwerte geben dem ganzen Werke Rückgrat und Halt. Es steckt viel handwerkliche Kunst in ihm und Moser zeigt darin, daß er auch diese prächtig beherrscht und sie anzuwenden weiß, ohne daß der Fluß des Ganzen dadurch irgendwie beschwert wird. Eine recht gediegene Passacaglia und eine Doppelfuge beweisen die Hand des in allen Sätteln gerechten Musikers und für solche, welche für die Feinheiten dieser musikalischen Ausdrucksformen nur nebensächliches Empfinden aufbringen können, fließt Moser's volkstümliche Melodik in reichem Maße. Sie werden dem Werke rasch eine dankbare Aufnahme sichern. So kommt jeder auf seine Rechnung. Dazu noch ein Schluß, der sich in Anlage und Ausführung zu ungewöhnlicher Höhe und Wirkung erhebt.

Daß die Oper, was Instrumentation, Dekoration und Kostüme anbelangt, nach Moser's Anweisung ad libitum aufgeführt werden kann, macht das Werk wohl praktisch und vielseitig verwendbar, gereicht ihr nach meiner Auffassung aber nur teilweise zum Vorteil. Eine eindrucksvolle Wirkung, so wie sie Moser schließlich selbst beabsichtigt, wird sich nur auf einer richtigen Bühne einstellen.

Man könnte noch viel zu Moser's Werk sagen. Aber es wird rasch seinen Weg machen und dann wird erneut auf Grund praktischer Erfahrungen dazu Stellung zu nehmen sein. Den Keim des Erfolges trägt es ohne allen Zweifel in sich.

F. Seraph.

(Vergleiche auch den Bericht über die Uraufführung des Werkes in „Berliner Musik". D. H.)

FRANCIS POULENC: Zwei Novelletten (Deux Novellettes). — J. & W. Chester, Ld., London.

Wer etwa radikale Erik Satie-Nachfolge von diesen zwei Novelletten des französischen Meisters „der Sechs" erwartet, wird angenehm enttäuscht. Beide segnet ganz fühlbar und sichtbar bis in die weichen Dezimenbässe hinein Schumanns lyrisch-melodischer (Nr. 1) und phantastisch-passionierter (Nr. 2) Geist und Stil, und, namentlich in der ersten Novellette (C-dur), klanglich und satztechnisch Ravel's südfranzösische, süße und romantische Klangpoesie. Ja — man darf bei diesem Poulenc wieder von Klang p o e s i e reden. Denn ein so wahrhaft berückendes „langsames Menuett" wie die erste Novellette mit der exquisit feinen Zeichnung, der beinah „Gluckisch" einfachen, aber delikaten Harmonik des französischen Neu-Klassi-

zismus, dem einheitlich zusammengehaltenen Mosaik ihrer Schumannschen Vielteiligkeit soll mal einer ihm nachmachen! Aber auch die zweite, sprödere und unruhig-bewegte Novelletta (B-moll) hat, gerade in so „dünnem“ zeichnerischen Satz und so beherrschter Empfindung, ihre ganz eigenen Reize. Dr. Walter Niemann.

G. F. HÄNDEL: Aylesford-Stücke (Willy Rehberg). Edition Schott, Mainz/Leipzig.

Aus der Sammlung von 76 Stücken für Clavicembalo, welche die englischen Musikforscher W. Barclay Squire und J. A. Fuller-Maitland nach Manuskripten aus der Musikbibliothek des Earl of Aylesford erstmalig veröffentlichten, legt Willy Rehberg 20 Stücke in eigner Auswahl und Revision vor. Sein kurzes Vorwort unterrichtet über Zweck und Methode seiner Ausgabe: Fortsetzung der „12 Leichten Stücke“ Händels in Bülows Ausgabe im gleichen Verlag und Übernahme seiner Grundsätze für die Revision.

Zum Inhalt: ausgezeichnetes Unterrichtsmaterial, speziell zur Vorbereitung auf Bachs Suiten. Kein großer, ja, nicht einmal den Suiten gleichwertiger Händel — vieles scheint nur zu eignen Unterrichtszwecken hingeworfen — doch eine ganze Reihe köstlicher Einzelstücke (Gavotte [3], das pastorale Concerto [7], Entrée [2], alle Menuetten, die kleine „Fuga“ in Durantes Art [5], die Sonatina [20].).

Zur Revision: Auswahl, Phrasierung, Fingersatz — alles zeigt Willy Rehberg als den eminenten Klavierpädagogen, Pianisten und erfahrenen Herausgeber, als den wir diesen ewig jugendfrischen Mannheimer Meister alle kennen und lieben. Mit seiner Bülow'schen Einstellung zur alten Klaviermusik verträgt sich sein — von mir als „schrecklich gelehrtem Mann der Musikwissenschaft“ mit einem ganz kleinem Fragezeichen versehener — Vorschlag einer Zusammenfassung der Nummern 1—7, namentlich aber 8—15 zur Suite. Das alte Band der gleichen Tonarten für die einzelnen Suitensätze erschiene mir mindestens für 8—15 dann doch zu sehr aufgelockert. Dieser schrecklich gelehrte Mann möchte dann auch die im kalten Feuer Domenico Scarlattis erstrahlende Sonatina (20) ganz auf die alte, hier 1- und 2-taktweise wechselnde „Echowirkung“ gestellt sehen. Man schrieb das damals in der Regel nicht ein, aber man tat das von selbst, sobald sich ein oder mehrere Takte gleich wiederholten. Und weiter möchte er beinahe einer gelegentlich stärkeren akkordischen Füllung das Wort reden; denn auch das wurde damals als selbstverständlich vorausgesetzt und dem subjektiven Ermessen, „denen Herren Exécuteurs“ durchaus überlassen. Endlich aber meint er, daß man es diesen mit der Ausschreibung im Notentext aller, über den Praller hinausgehenden alten trillerartigen Verzierungen zu leicht gemacht hat; er wäre im Gegenteil für Beibehaltung der alten Zeichen im Notentext und Erläuterung ihrer Ausführung als Fußnote.

In summa: ein bedeutsamer Zuwachs unsrer Unterrichts- und Hausmusik für Klavier.

Dr. Walter Niemann.

RUSSISCHE KLAVIERMEISTER. Ausgewählt und bezeichnet von Waldemar Lütschg. Edition Cotta.

Man hätte eigentlich hinzufügen sollen: Russische Klaviermeister der Früh- und Hochromantik. Denn die klug eingeleitete, glückliche und mit vorbildlicher Sorgfalt von dem, in Petersburg von deutschen Eltern geborenen Berliner Hochschulprofessor und Klaviermeister Waldemar Lütschg revidierte Auswahl reicht nur von Glinka über Rubinstein, Borodin, Moussorgsky bis Tschaikowsky. „Der unbekannte Russe“ wird in ihr für manchen ein im Vergleich mit Chopin etwas blasses, aber ganz köstliches und formal in dem bunten Mosaik seiner vielen Teile meisterlich zusammengehaltenes „Souvenir d' une Mazurka“ vom alten Glinka sein. „Sans illusions adieu la vie“ (Metastasio) steht darüber. In seinem wehmütigen Moll-Dur, seinen gedämpften zarten Farben, seiner überaus feinen Durcharbeitung im Detail — wie delikat der Rückgang zur Reprise auf S. 5! — sagt es auch die graziöse Musik, die durch einige ganz leise spanische Verzierungs-Formeln (Takt 10/12/14 u. entspr.) interessiert; Glinka hat eben nicht nur das „Leben für den Zaren“, sondern auch zwei spanische Ouvertüren geschrieben und länger im Süden (Italien) gelebt. — Weiterhin werden manchem die zwei schönsten Sätze aus Borodins (von mir in der Edit. Peters, nach dem Urtext revidiert, neu herausgegebener) „Kleiner Suite“ und Moussorgsky's geniales Scherzino „Die Näherin“, das schon den ganzen Impressionismus und Realismus in der Klaviermusik vorwegnimmt, sehr willkommen sein. — Wir wünschen der vortrefflichen Sammlung, die voll echter und warmer Musik steckt, viele Freunde, Käufer und Spieler!

Dr. Walter Niemann.

BLOCKFLÖTENSCHULE von Heinrich Scherrer. —

DER PFEIFFERGSELL, eine Sammlung für Blockflötenmusik von Heinrich Scherrer, Verlag Friedr. Hofmeister-Leipzig.

In der Ausgabe Hofmeisters Schulen erschien in 2 Heften eine Blockflötenschule von Heinrich Scherrer. Das 1. Heft bringt zunächst Geschichtliches über das Instrument und behandelt dann, anlehnend an die alten Saiteninstrumente, die Stimmung der alten und neuzeitlichen Blockflöten. Wesentlich erscheint hier die Festlegung aller Stimmungen auf Normal A =

870 Schwingungen sowie die günstige Eignung des Quartettsatzes Baß *d*, Tenor *a*, Alt *d* u. Sopran *a* zur Wiedergabe alter Chormusik. Der rechten Atemübung möge vor dem Eingehen auf Blastechnik und Tongebung besonderes Augenmerk zugewendet werden. Die Notenübungsstücke sind in Griffschrift über dem Grundton *c* aufgezeichnet (der tiefste Ton jeder Flöte ist als *c'* notiert; F-dur erscheint also stets als Tonart des 4. Tones, G-dur als die des 5. Tones u. s. f.). Als Ausgangspunkt beim Unterricht mag dieser Griffschrift eine Berechtigung zuerkannt werden. Sie bildet aber ein Hindernis für das Transponieren, das im Blockflötenspiel von allem Anfang an bewußt gepflegt werden muß. Denn jedes Griffbild wird stets nur durch ein und dasselbe Notenbild ausgelöst. An Stelle dieses starren Festhaltens der Notation einer Tonart, die ja doch nie absolute Gestaltung haben kann — Flöten der verschiedensten Tonhöhe beteiligen sich am Spiel — wäre eine relative Lehrweise nach dem Stufensystem zu fordern. Das Liedgut außerhalb der Blockflötenschule wird uns nicht immer den Gefallen tun, als tiefsten Ton das *c'* aufzuweisen. Wollen wir uns also nicht nur auf das Musizieren aus Blockflötenschulen und Veröffentlichungen in *c*-Griffschrift beschränken, so müssen wir transponieren. Selbstverständlich ist auch das Spiel in absoluter Tonhöhe anzustreben.

Das 2. Heft der Blockflötenschule bringt unter dem Titel „Vortrags- und Unterhaltungsmusik" für 2 gleichstimmende Pfeifen Tänze, zu Suiten und Partiten zusammengestellt. Als weiterer Übungsstoff erschien noch dazu „Der Pfeiffergsell", Band 1: Lieder aus dem Zupfgeigenhansl, Band 2: Aus alten Tabulaturen, beide mit einer hinzukomponierten 2. Stimme versehen von Heinrich Scherrer. Auswahl und Satzanlage sind gut. Die Notation erfolgt wie in der Blockflötenschule in Griffschrift. Wer Literatur für 2 gleiche Blockflöten sucht, die nicht zu große Schwierigkeiten stellt, der greife hier zu.

Bernhard Scheidler.

MARIA BACH: Flohtanz, Klavier-Groteske, Verlag Ludwig Doblinger, Wien.

Ein musikalischer Scherz von $2^1/_4$ Minuten Spieldauer, wie die Vorschrift besagt, mit besonderer Berücksichtigung der Glissandi auf weißen Tasten, und hoffentlich nicht das Ergebnis persönlicher Erfahrung. Inmitten des Stückes scheint sich der Floh einer vergnüglichen Tempo di Valse-Siesta hinzugeben; seine bösartige Natur äußert sich aber auch da in recht ungezogenen Intervallenschritten.

Die Begabung Bach kann auf derlei Scherze verzichten. Die Drucklegung erscheint mir überflüssig.

F. Seraph.

# Kreuz und Quer.

## Zum Tode von Carl Nielsen.

Von W. Behrend, Kopenhagen.

Der Tod Carl Nielsens am 2./3. Oktober hat die dänische, ja die nordische Musik überhaupt als ein harter Schlag getroffen. Zwar war Nielsen seit den letzten paar Jahren herzleidend gewesen, jedoch nicht nur als Direktor des königl. Musikkonservatoriums, sondern auch schöpferisch bis zum Tode in voller Tätigkeit; er hatte ja ein großes Orgelwerk unter Arbeit und eben eine neue komische Oper angelegt. So kam der Tod dieses Ersten in der dänischen Musikwelt überraschend und ergreifend und der durch sein schlichtes, herzgewinnendes Wesen, seine hohe, originelle Intelligenz und feinen Kunstsinn überall beliebte und von Freunden und Schülern geradezu vergötterte Meister hinterließ eine große, nicht auszufüllende Lücke.

Wie wohl bekannt, war der im Jahre 1865 geborene Carl Nielsen ein Dorfkind aus Fünen. Sein Vater war Musikant und der Knabe spielte schon als Kind Geige bei ländlichen Festlichkeiten. Später wurde er Militärmusiker in Odense und kam von dort nach Kopenhagen zu Niels Gade und an das damalige „Kopenhagener Konservatorium". Als Geiger kam er in die Kgl. Kapelle, deren Chef er später eine Zeitlang wurde, so wie er auch einige Jahre den Platz Gades als Dirigent im „Musikverein" innehatte. Seine Bedeutung lag bekanntlich aber weit überragend auf dem schöpferischen Gebiet, sowie auf dem schriftstellerischen und pädagogischen.

Carl Nielsen fing früh an zu komponieren und fand — nach einer kurzen Übergangszeit — gleich seine eigene Physiognomie. Als überzeugter „Anti-Romantiker" — schon bevor dies Schlagwort sonst in Europa erklungen war — verließ er frühzeitig seine nächsten Vorbilder; als „Modernist" — bevor dies Mode oder Fasson geworden war — ging er seinen eigenen

Weg, der anfangs schroff und unzugänglich erschien, jedoch allmählich verstanden und geschätzt wurde als Ausdruck einer großen Musikerpersönlichkeit und eines imponierenden technischen Vermögens. Mit seinen in der alten Polyphonie erhärteten Waffen konnte er so seinem reich strömenden musikalischen Inhalt den klarsten, kräftigsten und selbständigsten Ausdruck geben. Seine frische und stolze Ursprünglichkeit ließ ihn keinen Vorbildern folgen — jedoch war sein tiefer Zusammenhang mit der dänischen Erde, die er von Jugend her Tag für Tag erlebt hatte und nie wieder vergaß, sowie mit dem alten volkstümlichen Lied und der ganzen Gesinnung seiner Landsleute nicht zu verkennen. Wie er dem allen rein musikalisch, ohne romantisierendes Programm, lebensprühend — das „motorische" war sozusagen sein Ideal —, modern im guten Sinne des Wortes und wirklich (ungesucht) originell in seinen Werken Ausdruck gab, läßt seine große Bedeutung in der nordischen Musik, die sich nach ihm anders als vorher gestaltet hat, erkennen und ist das Zeugnis seiner hervorragenden Künstlerpersönlichkeit.

Bekanntlich schrieb der immer schöpferische Nielsen sechs große Symphonien (darunter „Die vier Temperamente", „Sinfonia espansiva", „Das Unauslöschliche", „Sinfonia simplice"), Konzerte für Violine, für Flöte und für Klarinette, viele Chorwerke (darunter „Hymnus amoris" und „Der Schlaf") und Kantaten, die Oper „Saul und David" und die wundervolle „Maskerade" im Stil der komischen Oper, die eben vor seinem Tode mit größtem Erfolg wiederaufgeführt wurde, eine Reihe von Werken für Kammermusik, für Klavier, Orgel und Violine, wie viele Lieder, die mehr und mehr einen edlen, volkstümlichen Charakter bekamen (im Stil des vorromantischen Liedes) und mächtig dazu beigetragen haben, den Namen Carl Nielsens in weitesten Kreisen bekannt und beliebt zu machen. Nicht zuletzt zeigen diese Lieder denn auch, wie tief die Künstlerschaft Nielsens in der heimatlichen Erde verwurzelt war. Von seinen größeren Werken im Konzertstil haben schon viele außer Dänemark Eingang gefunden — vor allen Dingen in Schweden, wo auch seine Opern aufgeführt worden sind. Herrscht in der (Musik-) Welt noch irgendwie Gerechtigkeit, werden die Werke Nielsens immer mehr überall gespielt und geschätzt werden. Denn unbedingt war er eine der größten und ursprünglichsten Musikergestalten dieser Zeiten.

## Prof. Dr. Georg Schumann.

Zu seinem 65. Geburtstag am 25. Oktober 1931.

Von Dr. Fritz Stege, Berlin.

„Ich habe zu meiner Freude festgestellt, daß Ihre gemütvollen Orchester-Variationen «Gestern Abend war Vetter Michel da» wiederum auf dem Konzertprogramm verschiedener deutscher Städte stehen. . . ."

Der weißhaarige Direktor der weltbekannten „Singakademie" und Senator der Musiksektion an der Akademie der Künste sitzt mir am Tisch seines Arbeitszimmers in früher Morgenstunde gegenüber. Wohin man blickt: Berge von Noten, Klavierauszügen, Partituren, Briefschaften, Fachzeitschriften. Eine idyllische Ruhe herrscht in dem stillen westberliner Vorort, so recht zur Arbeit einladend, und durch das Fenster der von ihm bewohnten Villa schauen die herbstlich bunt gefärbten Bäume herein.

Der sympathische Künstler gibt dem angeschlagenen Thema sofort eine unpersönliche, allgemeine Note. „Man würde heute viel häufiger Werke lebender Komponisten hören können, wenn die Konzertveranstalter sich nicht gegen die Zahlung der Tantièmen sträuben würden. Die Ihnen ja bekannten Vorgänge in Leipzig und Dresden, wo aus diesem Grunde eine Programm-Umstellung der Staatsopern-Konzerte erfolgte, sind ja bezeichnend genug. Aber welche Rolle spielen die Aufführungsgebühren schon im Vergleich zum Gesamt-Etat des Konzertes? Das Publikum muß dringend darüber aufgeklärt werden, daß ja auch der Komponist leben muß . . ."
„So führen Sie also den Rückgang der modernen Musik auf wirtschaftliche Ursachen zurück?"
„Nicht allein. Das Publikum ist übersättigt mit der radikalen Neutöner-Musik. Andererseits sollte aber das Publikum nicht in den Fehler verfallen, nur das Allerbekannteste hören zu wollen.

Man hat es auch mir verargt, daß wir in diesem Winter mit der Singakademie keine lebenden Tonsetzer aufführen. Aber das hat andere Gründe. Einerseits sind wir traditionell zu stark gebunden, andererseits hat die Finanzkatastrophe in der Kassenführung, worüber die Öffentlichkeit ja unterrichtet ist, zur Zeit jede Aufführung neuer Musik unmöglich gemacht. Es ließe sich sehr wohl vermeiden, dem Publikum immer dieselben Werke vorzusetzen, wenn die Chorvereinigungen einer Stadt sich vorher gegenseitig über das Saisonprogramm verständigen würden. Aber meine dahingehenden Versuche verliefen ergebnislos. Ja, und dann fragt man mich, warum ich so wenig Bach-Kantaten aufführe. Bach-Kantaten gehören überhaupt nicht in den Konzertsaal, sondern in die Kirche. Man sollte auf meinen schon vor Jahren geäußerten Vorschlag zurückkommen, mit kleinen Chören regelmäßig im evangelischen Gottesdienst Bach-Kantaten aufzuführen. Und dann: Ein weiterer Nachteil unseres Musiklebens. Als ich vor dreißig Jahren nach Berlin kam, gab es hier sehr gute konzertierende gemischte a-cappella-Chöre. Wo sind sie heute? Warum wird diese musikalische Gattung nicht stärker gepflegt? Ich erhalte oft Anfragen aus der Provinz: Was sollen wir aufführen? Die Chorliteratur mit Orchester ist nicht allzu groß, Orchester sind teuer usw. Da antworte ich gewöhnlich: Führt a-cappella-Chöre auf, die auch die Musikalität des Einzelnen ungleich stärker fördern!"

Das Telefon klingelt, ein Solist erkundigt sich nach Einzelheiten seiner Gesangspartien in Händels „Judas Maccabäus", den die „Singakademie" in diesen Tagen aufführt. „Finden Sie nicht, daß dieses Oratorium vom «starken Helden, der führt», gut in unsere Zeit paßt? Wir haben es seit 1913/14 nicht mehr gesungen." Weitere interessante Fragen werden diskutiert, Anregungen gegeben. Prof. Schumann bedauert den Orchester-Abbau und schlägt vor, anstelle der städtischen Kapellmeister neutrale Sachverständige ins Stadtparlament zu berufen. In der Schulmusik regt er an, „kleine Vortragsstunden" in Verbindung mit dem Unterricht zu bilden, um erwerbslosen Künstlern bescheidene Verdienstmöglichkeiten zu bieten. — Nur ungern verabschiedet man sich endlich von diesem fesselnden Geist.

## Die Bruckner-Büste von Fritz Zalisz im Gewandhaus zu Leipzig.

(Zu unserer Abbildung.) Von Dr. Alfred Heuß, Gaschwitz b. Leipzig.

Am 22. Oktober wurde im Foyer des Gewandhaussaales, anläßlich der Aufführung von Bruckners Sechster Sinfonie, eine überlebensgroße Büste des großen Sinfonikers enthüllt, in jenem schönen Vorraum zum Konzertsaal, in dem sich eine Reihe Büsten von großen und hervorragenden Musikern befinden. Unter ihnen nimmt diese Bruckner-Büste, die überhaupt erste in einem reichsdeutschen Konzertsaal, in künstlerischer Hinsicht eine allererste Stelle in diesem Raume ein, wie sie überhaupt zum Besten gehört, was bis dahin in bildnerischer Hinsicht über Bruckner vorliegt. Wir dürfen dies mit um so größerem Recht sagen, als Franz Schalk, der kürzlich verstorbene große österreichische Dirigent und wie wenige gerade auch mit der ganzen menschlichen Persönlichkeit Bruckners vertraut, noch auf seinem Sterbebette von Abbildungen der Büste des stärksten ergriffen wurde und sich im angegebenen Sinne aussprach. Tatsächlich vereinigt die auf genauester Kenntnis der verschiedensten authentischen Bruckner-Bilder hergestellte, zugleich aber mit echtester künstlerischer Freiheit entworfene Büste das Verschiedenartige in Bruckners Wesen, vor allem das metaphysisch Ferne und Unnahbare mit dem erdhaft Greifbaren und Gegenständlichen. Eine auch nur irgendwie einseitige Hervorhebung des Caesarenhaften des Meisters, das nicht selten in Bruckner-Bildnissen in den Vordergrund gestellt wurde, ist glücklich vermieden, das gedankenvoll in sich Versenkte, abgründig Tiefe kommt weit stärker zur Geltung. Wie gesagt, das Gewandhaus ist um ein außergewöhnliches Kunstwerk bereichert worden, die Stätte, die durch das Wirken Arthur Nikischs zu den frühesten Bruckner-Verkündern geworden ist, birgt nun auch ein herrliches, Bruckner wiedergebendes Kunstwerk, das den vielen Verehrern des Meisters aus der Seele heraus gestaltet sein dürfte.

Schöpfer der Büste ist der bekannte Leipziger Bildhauer Fritz Zalisz, der dieses Werk zum Besten zählen dürfte, was er geschaffen. Angeregt und gestiftet hat die Büste ein Leip-

ziger Arzt, Dr. med. Theodor Armbruster, der hiedurch seiner großen Bruckner-Verehrung einen Ausdruck gab, wie er gerade heute solchen Musikfreunden, die dazu in der Lage sind, nicht genug empfohlen werden kann.

## Goldene Regeln für angehende Atonaliker.

Von Willi v. Moellendorff, Stettin.

Tue Unrecht und scheue jeden Wohlklang.

Dunkel sei deiner Rede Sinn.

Laß dir nie etwas einfallen.

Ist dir aber doch einmal aus Versehen etwas eingefallen, so setze solange Kreuze und Been, Doppelkreuze und Doppelbeen (am besten alles zusammen!) vor jede Note deines Gedankens, bis er nicht mehr wieder zu erkennen. Alsdann wirst du es bald zu Ruhm und Ehre gebracht haben! In Juda und in Germania!

Den Künstler ziert Anmaßung, auf deutsch: Arroganz!

Je länger — — je lieber! (Deine zwanzigfachen Dissonanzen-Schichtungen nämlich.)

Nulla dies sine linea — — — Kein Tag ohne ein bißchen linearen Blödsinn!

Alles ist eitel! Wer's nicht glaubt, der soll erst einmal Atonaliker werden.

Furcht und Schrecken errege des Atonalikers Werk.

Wenn man dir vorhält, dein letztes Programm hätte einem Pogrom verzweifelt ähnlich gesehen, so antworte darauf in unschuldsvoller Ruhe: das wäre doch nur natürlich, weil völlig deinen sachlichen Zielen gemäß gewesen.

## Einweihung der historischen Schloßorgel in Charlottenburg.

Von Dr. Fritz Stege, Berlin.

Die Lieblingsorgel Friedrichs des Großen tönt wieder.

Es ist den unablässigen Bemühungen der „Gemeinnützigen Vereinigung zur Pflege deutscher Kunst" gemeinsam mit den preußischen Regierungsstellen gelungen, eines der kostbaren deutschen Orgelwerke zu erneuern und der Öffentlichkeit zurückzugeben: Die alte Arp-Schnitger-Orgel aus dem Jahre 1706 in der Eosander-Kapelle des Charlottenburger Schlosses, wiederhergestellt von dem Lübecker Orgelmeister Kemper. Seit der Trauung des Prinzen Heinrich mit der Prinzessin Irene von Hessen im Beisein des todkranken Kaiser Friedrich ist die Orgel verstummt. Ihre Geschichte ist reich an denkwürdigen Einzelheiten. Auf dieser Orgelbank saß einst Johann Sebastian Bach, und in dem Kirchenschiff lauschte Friedrich der Große dem Spiel unseres größten Musikers. Wieder füllte sich der Raum der kleinen Kapelle zur Einweihungsfeier mit Gästen sonder Zahl. Dr. Bodo Ebhardt wies in knappen Worten auf die Vorgeschichte der Orgel hin, charakterisierte die verschiedenen Strömungen der Orgelbewegung und kennzeichnete die Vorzüge der Barockorgel gegenüber dem allzu volltönigen Klangreichtum der heutigen Kirchenorgel. Wolfgang Auler brachte Kompositionen von Sweelinck, Bach, Buxtehude u. a. zu Gehör. Die wenigen Register, unter denen die Flöte — teils offen, teils gedackt — vorherrscht, zeichnen sich durch einen herben, reinen, unsinnlichen Klang aus. Bewundernswert bleibt die Klarheit der scharf hervortretenden Einzelstimmen mit etwas grellem Klang der kurzfüßigen Register, ausgezeichnet gelang die Hervorhebung des Cantus firmus in Bachs Choralvorspielen, einzigartige Wirkungen erzielten die Mixturen als wesentliches Merkmal des damaligen Orgelstils. Man mag auch der neuen Orgelbewegung, die unter Führung des Hamburger H. H. Jahnn der Barockorgel einen bevorzugten Platz in unserem Musikleben erkämpft, mehr

oder minder ablehnend gegenüberstehen, so wird man doch zweifellos zugeben müssen, daß in diesem Kirchenraum mit seiner barocken Pracht kein anderes Orgelwerk einen ähnlichen Eindruck zu erzielen vermag. Hier entspricht der äußere Rahmen so völlig dem musikalischen Inhalt, daß die auch auf den Deutschlandsender übertragene Vorführung zu einer wirklichen Feierstunde wurde.

Es war noch Tag, als die Darbietungen begannen. Das Innere der von Eosander erbauten und nach Plänen von Schlüter hergestellten Schloßkapelle spiegelte sich im Schein unzähliger Kerzen, die sich im Spiegelglas verdoppelten. Die ganze Kapelle ist in goldenen und blauen Farben gehalten, auf den Marmorwänden prunkt der überreiche Zierat von Wappen, Engelgruppen, Sinnbildern. Allmählich dringen von außen schwarze nächtliche Schatten herein, die Kerzen zittern im Windhauch, die kleinen Engelgestalten scheinen sich zu beleben. Aus der Höhe strömen unablässig die herben Klänge der Arp-Schnitger-Orgel herab, und in der Erinnerung werden die Großen der Vergangenheit lebendig: der Alte Fritz, J. S. Bach. Möge uns die „Gemeinnützige Vereinigung" noch recht viele derartiger wirklicher Weihestunden bescheren!

## Musikalischer Kulturspiegel.

Von Dr. Fritz Stege, Berlin.

Das Konzert als soziales Problem — Die Lehren der Kabeler Kammermusik — Großzügige Theaterwerbungen — Die Folgen hoher Aufführungstantièmen.

Immer wieder machen wir die Beobachtung, daß der Begriff des Konzertlebens mit sozialen Standesfragen in Zusammenhang gebracht wird. Man spricht viel von einer „soziologisch bedingten Änderung des Musiklebens", man betrachtet das Konzertleben als eine Angelegenheit des Bürgertums. „Das klassenbewußte Proletariat ist für diese typisch bürgerliche, rein ästhetische Form der Musikpflege nicht zu haben", schreibt der „Vorwärts". Und klar und eindeutig hat Ministerialrat Leo Kestenberg auf einer kürzlich stattgefundenen Arbeitswoche proletarischer Kultur in Leipzig seine Ansicht (laut „Sozialistische Bildung", Nr. 8, S. 245) in folgende Worte gefaßt: „Das Konzert entspricht der Gesellschaftsform des Kapitalismus".

Wenn diese Behauptungen zutreffen würden, dann hätte die werktätige Bevölkerung keinerlei inneren Anteil mehr am ästhetischen Genuß einer Konzertveranstaltung, dann hätte sie sich freiwillig den Weg zu höheren künstlerischen Eindrücken versagt, und die Volksbildungsämter und Volkskonzertgeber könnten ihren Betrieb schließen. Aber das Gegenteil ist der Fall, wenn auch politische Musik in unseren Tagen stark gefragt ist und eine Statistik der „Genossenschaft deutscher Tonsetzer" in ihrem Organ „Der schaffende Musiker" die höchsten Aufführungsziffern für solche Chorwerke errechnet hat, denen eine politische Tendenz zugrunde liegt. Aber eine wahrhaft soziale Musikanschauung benutzt die Kunst der Töne nicht zur Verschärfung der Standesunterschiede, sondern wendet sich an die einigende Kraft der Musik im Sinne des Beethovenschen Freudenchores „Seid umschlungen, Millionen!" Erst dann offenbart sich die soziale Wirkung der Musik, wenn es ihr gelingt, die Allgemeinheit des Volkes ohne Unterschied der Stände restlos zu erfassen und in ihren Bann zu zwingen.

„Das Proletariat ist für eine rein ästhetische Form der Musikpflege nicht zu haben." Vor wenigen Tagen wandte sich der Begründer der Kabeler Kammermusikpflege, der Großindustrielle Hans E. Hoesch, in einem Aufruf an die Öffentlichkeit. Was war es doch, was den Kabeler Kammermusikfesten in so kurzer Zeit eine so außerordentliche Bedeutung verliehen hat? Man denke: Eine Bergarbeitergegend, trostlose Landschaften, verfallende Häuser, ärmlichste Bevölkerung. Und hier faßt ein Unternehmer den Plan, mit guter, edler, „bürgerlicher" Musik gegen das moralische Elend anzukämpfen. Und der Erfolg gibt dem Unternehmer recht. Jetzt sammelt er in der Öffentlichkeit Gelder zum Bau eines geeigneten Konzert-

saals, einer Bibliothek, einer Orgel. Was gilt die Wette, daß ihm sein Vorhaben gelingt? Hören wir ihn selbst in der „Frankfurter Zeitung“:

„Als nach dem 30jährigen Kriege Deutschland ungleich ärmer, zerrissener und aller äußeren und inneren Sicherheit beraubt, einer ebenso unsicheren Zukunft entgegensah, hat es sich eins erhalten: den Glauben an Gott und das Leben. Aus dieser trotz allem freudigen Gewißheit hat es sich seine Musik in den Himmel gebaut und hat darin eine Wirklichkeit geschaffen, die die Vorstellung von Menschenwert und Freiheit hoch hinausgetragen hat über die Mißlichkeiten einer aus Machtirrtum und Feindschaft erschütterten Gegenwart.“ Und als Seitenstück hierzu aus dem Bergarbeiterleben in Bottrop ein kurzes Erlebnis: „Als ich die kleinen, blaßen Bergarbeiterbuben habe singen hören, so froh, so hell «Tochter Zion, freue dich», da bin ich sehr nachdenklich geworden. Da habe ich wieder tief empfunden, was sein muß, und habe im stillen den Knabenchor beschlossen hier für Kabel.“ So treibt deutscher Idealismus in aller Stille die wertvollste musikalische Seelenbildung, ohne Rücksicht darauf, ob die Konzertform nicht vielleicht nur ein Vorrecht des Bürgertums ist. Möge dieses Kabeler Vorbild, das für alle Verständnisvollen lehrreich genug ist, recht viele Nachfolger finden!

Vielleicht trägt die heutige Notzeit gerade dazu bei, das Verhältnis zwischen Künstler und Kunstliebhaber in gemeinsamem Rettungswerk um die Erhaltung unserer musikalischen Kultur enger und inniger zu gestalten. Denn auch der teilnahmsloseste Konzertbesucher weiß heute, daß das Schicksal des allgemeinen musikalischen Lebens in seine Hand gegeben ist, daß sein persönliches Interesse an den Ereignissen der Musiksaison mitbestimmend ist für das Weiterbestehen der öffentlichen Musiktätigkeit. In großzügigen Werbeaktionen der deutschen Theater kommt die Annäherung zwischen Darsteller und Publikum als kulturelles Notsignal deutlich zum Ausdruck. So zum Beispiel an einem Werbesonntag in Kassel. Auf dem freien Platz vor dem Theater tritt die verstärkte Staatskapelle unter Leitung von Dr. Laugs an, ein Freikonzert erklingt vor vielen Tausenden von Hörern, und alle Solomitglieder des Staatstheaters einschließlich Chor und Ballett stellen sich in den Dienst der guten Sache und verteilen Propagandazettel. Kann man sich ein erschütternderes Bild vorstellen als diese Demonstration gegen die künstlerische Not der Zeit? Die „Kasseler Neuesten Nachrichten“ schreiben: „Es war geradezu rührend, die Haltung dieser vieltausendköpfigen Menge zu beobachten. Kein Laut war zu hören, keine Unterhaltung, ruhig und froh lauschten die Tausende. Für wieviele mag es seit langem und für lange die einzige Möglichkeit gewesen sein, gute Musik zu hören!“

Und kein Protest des „klassenbewußten Proletariats“ gegen die bürgerliche, rein ästhetische Form der Musikpflege?!

Der unversiegbare Idealismus, den die Vorgänge in dem kleinen Städtchen Kabel offenbaren, die überaus stark besuchten Werbeveranstaltungen des Staatstheaters in Kassel, die in zahlreichen deutschen Städten eingerichteten billigen Volksvorstellungen für Arbeitslose — sie alle sind der Beweis, daß das allgemeine Interesse an wertvoller Musik ohne Unterschied von Rang und Stand in allen Volkskreisen vorhanden ist, und daß das gegenwärtige Musikproblem keine künstlerische oder soziale, sondern eine rein wirtschaftliche Frage ist. Wirtschaftliche Faktoren bedingen aber auch nicht zumindest den Rückgang guter neuzeitlicher Musik auf dem Konzertprogramm durch unzeitgemäß hohe Tantièmeforderungen der Urheberschutzgesellschaften. Darf es dahin kommen, daß beispielsweise nach Mitteilung der sächsischen Staatsoper moderne Werke vom Programm abgesetzt werden, nur weil die Aufführungsgebühren zu hoch sind? „Da dies trotz nachhaltiger Bemühungen nicht zu erreichen gewesen ist, hat sich Generalmusikdirektor Busch zu seinem Bedauern gezwungen gesehen, die Programme teilweise umzugestalten. . . .“

Überhaupt — die Aufführungstantièmen! Ist folgender Fall, den die „Münchener Post“ in Nr. 216 mitteilt, in unserer Zeit überhaupt denkbar? Da nimmt ein Gastwirt aus purer Gutmütigkeit ein paar arme Musikanten auf und gestattet ihnen, auf eigenes Risiko einige Stücke auf der Zither vorzutragen. Unglücklicherweise befinden sich unter den Tonstücken einige „ge-

ſchützte“ Werke. Die Folgen der Wohltätigkeit: Der Gaſtwirt erhält eine Aufforderung zur Zahlung von 10 Mark an Übertretungs- und Kontrollgebühren!!

Wir ſehen auf der einen Seite die unverminderte Liebe des Volkes für gute Muſik, auf der anderen Seite die verderbliche Wirtſchaftspolitik mächtiger, kapitalkräftiger Organiſationen — zwei Gegenſätze, deren gerechter Ausgleich in beiderſeitiger Anpaſſung an die Notforderungen der Gegenwart und Rückſichtnahme auf die allgemeinen wirtſchaftlichen Verhältniſſe zu einer Löſung des aktuellen Muſikproblems beitragen würde.

## Randgloſſen zum Muſikleben.

Von Dr. Fritz Stege, Berlin.

Neger gegen Negertänze. Wir haben häufig eine falſche Vorſtellung von den Sitten und Gebräuchen der Ureinwohner Afrikas und müſſen uns davor hüten, Negertänze und Negermuſik in ihrer jetzigen europäiſierten Form etwa gar mit afrikaniſcher Kultmuſik in Verbindung zu bringen. Denn der Jazz, der Charleſton, der Blackbottom ſind Produkte des amerikaniſierten Niggertums und verdanken ihre Entſtehung den Berührungspunkten zwiſchen dem in den Vereinigten Staaten anſäſſigen Negertum und der amerikaniſchen Ziviliſation. In allen Gebieten mit urſprünglicher und unziviliſierter Negerbevölkerung ſind Tänze wie Jimmi und Charleſton vollſtändig unbekannt. Wie kürzlich A. Hinrichs im „Hamburger Correſpondent“ mitteilte, waren die Schwarzen Afrikas über den Verdacht, als Urheber der Negertänze gelten zu ſollen, derart empört, daß ſie ſich in Kapſtadt, in Port Elizabeth, in Duala, in Mozambique, in Sanſibar und Tanger zu einer Proteſtbewegung mit Unterſtützung einheimiſcher Studenten und Lehrer zuſammenſchloſſen. Überall traf man wandernde Kolonnen von Eingeborenen an mit Schildern um den Hals und Plakaten auf den Stangen: „Nieder mit dem Charleſton!“ — „Krieg dem Charleſton!“ — „Weg mit den gekünſtelten Tänzen, die Weiße afrikaniſch nennen!“

Wenn die europäiſchen Tanzſitten bereits die berechtigte Kritik der Neger herausfordern, wenn ſchon die Schwarzen mit Verachtung auf unſere muſikaliſche Vernigggerung herabſehen — dann können wir hieraus ermeſſen, wieweit unſere Ziviliſation noch unter dem Niveau des Negertums ſteht.

* * *

Verhöhnung der Arbeitsloſen — ein neuer Stimmungsſchlager. Ein Berliner Verlag gibt Heftchen mit Schlagertexten heraus, die ſchon von jeher aufſchlußreiche Proben über den Tiefſtand des heutigen Geſchmacks lieferten. Der „neueſte Stimmungsſchlager“ aus dieſen Heften lautet „Onkel Max iſt arbeitslos“. Da heißt es u. a.: „Gute Zeiten überall auf dem Erdenball, allen geht es jetzt famos, weil ſie arbeitslos“. Und „Laßt doch die andern ſchuften gehn, wir bleiben lieber draußen ſtehn, erhalten unſer Geld auch ohne Arbeitsfeld ... In dem Lokal „Zum blauen Affen“ laßt uns das bißchen Geld verpaffen, juchhe!“ Dieſe Textſammlung trägt den Titel „Deutſchlands Liederbuch“. Ein Deutſchland, das ſolche Lieder ſingt, in denen der arbeitsloſe „Onkel Max“ als leuchtendes Vorbild ſeine Arbeitsloſenunterſtützung im Wirtshaus anlegt und die jetzige Notzeit als „famos“ bezeichnet, iſt allerdings auf dem Tiefſtand einer moraliſchen Anſchauung angelangt, der nicht mehr zu unterbieten iſt. Welch einen erhebenden Eindruck werden ſolche Geſänge im Auslande machen? Armes Deutſchland!

* * *

Muſikerkampf um eine Taſſe Kaffee. Aus einem Artikel der „Deutſchen Zeitung“ in St. Paulo erſehen wir, daß jenſeits des Ozeans der Exiſtenzkampf der Muſikerſchaft ebenſo heftig entbrannt iſt wie bei uns. Nach einer Erklärung des Centro Musical de S. Paulo ſind von den vorhandenen 800 Muſikern 500 brotlos. Um nun der Not zu ſteuern, wurde ein eigenartiger Ausweg vorgeſchlagen. In Rio de Janeiro hat der Präfekt des Bundesdiſtriktes, Adolpho Bergamini eine Verordnung herausgebracht, wonach alle diejenigen Caféhausbeſitzer,

die für eine Taſſe Kaffee 200 Reis verlangen, ein Orcheſter zu engagieren haben. Der originelle Kampf um die Taſſe Kaffee zieht nun weitere Kreiſe, und der Vorſitzende des „Centro musical de S. Paulo" hat an die Präfektur von S. Paulo ebenfalls die Aufforderung gerichtet, auch hier die Anſtellung der Caféhausmuſiker von dem Preis für eine Taſſe Kaffee abhängig zu machen. „Eine weitere Beſſerung der Lage der Muſiker wird davon erwartet, daß irgendwelche Erſchwerungen für den Tonfilm geſchaffen werden, damit die Muſiker wieder mehr in den Cinémas ſpielen können," ſchließt die „Deutſche Zeitung" in S. Paulo (Nr. 86, 1931) ihre Betrachtung

* * *

Marxiſtiſcher Terror des „Deutſchen Muſikerverbandes". Der Zufall vermittelt unſere Bekanntſchaft mit einem offenbar vertraulichen Rundſchreiben des „Deutſchen Muſikerverbandes" an die Orcheſtervorſtände, betr. Gruppe 1, Nr. 822 B/M. Dieſer eindeutig ſozialdemokratiſche Verband, der mit Vorliebe politiſche Neutralität heuchelt, wendet ſich mit folgenden Worten an die Kollegenſchaft: „Eines aber möchte ich für die kommende Zeit klar als meine Abſicht herausſtellen: ‚Ich kenne nur noch im Demuv organiſierte Orcheſterkollegen'. Jeder unorganiſiert oder andersorganiſiert bleibende Kollege iſt unſer Feind. Wir werden, wenn es nicht anders geht, ihn für einen Freund opfern müſſen, wenn der Abbau Opfer fordert." Gezeichnet vom „Verbandsvorſtand". Nun wiſſen wir's ganz genau: Kollegialität iſt lediglich abhängig von der gewerkſchaftlichen Geſinnung, und jeder, der ſich dem Gewerkſchaftsterror nicht beugen will, iſt ein Feind und wird als ſolcher behandelt. Ein Verband, der ſich nicht ſcheut, den Orcheſterabbau in den Dienſt der Organiſationspolitik zu ſtellen und der tüchtige Muſiker nur deshalb auf die Straße wirft, weil ſie nicht im „Demuv" organiſiert ſind, verdient in aller Öffentlichkeit gebrandmarkt zu werden. Wer nach dieſer Demaskierung des ſcheinheiligen Verbandes nicht weit von dieſer Organiſation abrückt, dem iſt eben nicht zu helfen.

## Buntes Allerlei.

Statiſtik des weſtdeutſchen Muſiklebens. In der „Rheiniſch-Weſtfäliſchen Zeitung" finden wir eine Aufſtellung über die muſikaliſchen Aufführungen der Saiſon 1930/31. Demnach kamen in einem Dutzend weſtdeutſcher Bühnen rund 110 Werke von 56 verſchiedenen Komponiſten in 275 verſchiedenen Inſzenierungen zur Aufführung. Zehn ſelbſtändige ſtädtiſche Orcheſter brachten in rund 150 Sinfoniekonzerten 280 verſchiedene Werke von etwa 100 verſchiedenen Komponiſten in rund 450 verſchiedenen Aufführungen zu Gehör. Die erſte Stelle nimmt Beethoven ein mit 23 Werken in 70 Aufführungen. Es folgen Brahms, Mozart, Wagner, Bach, Bruckner, Schubert, Haydn, Tſchaikowsky, Weber, Liſzt, Mendelsſohn, Händel, Strauß, Schumann, Mahler, Pfitzner, Reger, Debuſſy und Graener in der Reihenfolge ihrer Aufführungsziffer.

## Scherzando.

Die Rekordſucht treibt ſeltſame Blüten. Wir haben Muſikrekorde für Dauerſpiel, Dauertanz. Neu iſt aber der Rekord im Schnelligkeitskomponieren. Ihn dürfte Peter Maurice errungen haben, der auf einem Langſtreckenflug ein Geſangsſtück komponierte, die Noten auf einen ausfahrenden Dampfer abwarf, wo ein Lyriker den Text dazu ſchrieb und das Lied an den New Yorker Rundfunk übermittelte. — Ja, das iſt das wahre „Tempo der Zeit!"

* * *

Die Schröder-Devrient war eine unvergeßliche Sängerin, die es verſtand, nicht nur die Zuſchauer, ſondern auch ihre Mitſpieler ſelbſt zu Tränen zu rühren. In der Kerkerſzene der bekannten Beethoven-Oper ſang ſie die Fidelio, und als ſie dem Floreſtan ein Stück trockenen Gefangenenbrotes zu überreichen hatte, ſah ſie, daß dem Darſteller die Tränen aus dem Auge liefen. „Flutſch nicht ſo," flüſterte ſie ihm zu, „das nächſte Mal bekommſt du Butter drauf."

# Muſikberichte und kleinere Mitteilungen.

## STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

*Bühnenwerke:*

J. Zelnika: „Die neunte Wieſe“, Oper (Prag).
Grudois: „Sarunas“, litauiſches Muſikdrama (Kowno).
H. J. Moſer: „Der Reiſekamerad“, Schuloper (Berlin, 14. Okt.)
Wolfg. Jacobi: „Die Jobſiade“, Schuloper (Berlin, 28. Sept.).
Anton Dvořák: „Die Teufelskäthe“, Oper (Brünn).

*Konzertwerke:*

B. Martinu: Serenade f. Orcheſter (Prag, 8. September).
Igor Markevitſch: Serenade für Violine, Klarinette, Fagott (Wiesbaden).
Hugo Herrmann: Konzert für Cembalo und Orcheſter (Berlin, 25. September).
Felix Weingartner: „Frühling“, ſinfon. Dichtung (Aachen).
Moriz Roſenthal: Variationen und Finale über ein eigenes Thema für Klav. und Orcheſt. (Bad Gaſtein).
Wladimir Vogel: Suite für Streichorcheſter und Pauken (Berlin, 11. Oktober).
E. N. von Reznicek: „Raskolnikoff-Ouverture“ (Berliner Rundfunk unter Dr. Fr. Weißmann, Mitte Oktober).

## BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

*Bühnenwerke:*

Rimsky-Korſakow: „Mozart und Salieri“, Text von Alexander Puſchkin (Würzburg).
Irmler: „Scherz, Liſt und Rache“ (Altenburg, Frühjahr 32).
Joſef von Wöß: „Carmilhan“ (Stadttheater Aachen).
Enders: „Lais“ (Stadttheater Breslau).
Kurt Lilien: „Große Katharina“ (nach Bernhard Shaw) (Oper Frankfurt/Main).
Hubay: „Die Maske“ (Karlsruhe, deutſche Uraufführung).
Zoltan Kodaly: „Hary Janos“ (Städtiſche Bühnen, Köln).
F. Goldſchmidt: „Der gewaltige Hahnrei“ (Nationaltheater Mannheim).
R. Heger: „Bettler Namenlos“ (München).
Suppé-Werfel: „Boccaccio“ (München, Uraufführung der Bearbeitung).

*Konzertwerke:*

Joſeph Haas: „Die Heilige Eliſabeth“, Volksoratorium (11. November in Kaſſel).
Paul Hindemith: „Konzertmuſik für Blechbläſer und Streicher“ (13. November, Berlin).
Friedemann Bach: Cembalo-Konzert, revidiert von W. Eickemeyer (Köln, November).
Hermann Wunſch: Meſſe und
Kurt Thomas: Weihnachtsoratorium (Bremen, am 6. Dezember).
Ravel: Klavierkonzert und
Ernſt Toch: Tragiſche Muſik (Berlin, am 27. Nov. und 8. Januar).
Emil Peeters: Streichquartett (Duisburg).
Klußmann: Prolog zu einer antiken Tragödie und
Otto Martin: Sinfonie e-moll (Bochum).
Wladimir Vogel: „Vagabundus Untergang durch Eitelkeit“, ein Chorwerk (Berlin).
Walter Braunfels: „Tag- und Nachtſtücke“ für Orch. (München).
J. Gatter: „Hohelied“ für Männerchor, Sopranſolo und kl. Orch. (Plauen, 6. Nov.).
P. Kletzki: Klavierkonzert (Leipzig, 21. Jan.).
Rudolf Moſer: Variationen für Orcheſter (Baſel, 23. Januar).
Richard Wetz: „Drei Chöre“ op. 56 (Dresdner Madrigalvereinigung).
Franz Philipp: „Sancta Eliſabeth“ op. 24 (Freiburg i. Br., Münſter, 15. Nov. 31).
Wilhelm Kempff: Ein Totentanz“ (Berliner Singakademie, 2. Dez. 31 durch den Komponiſten und Edwin Fiſcher).
Franz Schreker: „4 kleine Stücke für großes Orcheſter“ (Krefeld unter GMD Dr. Meyer-Gieſow, 5. Dez. 31).
Paul Hindemith: „Das Unaufhörliche“, Oratorium (Berliner Philharmoniſcher Chor unter O. Klemperer, 20./21. Nov. 31).

# MUSIKFESTE UND TAGUNGEN.

### VOM BRUCKNERFEST IN BADEN-BADEN.

Von Dr. Karl Grunsky, Stuttgart.

In bedrängter Zeit erfährt auch der Feſtgedanke eine Prüfung: beſtanden wird ſie, wenn das Feſt von innen kommt, wenn es Ausdruck einer gewachſenen Bewegung iſt. Sicher trifft ſolches zu beim zweiten Badiſchen Brucknerfeſt, das Prof. Dr. Fritz Grüninger, der Vorſitzende des Badiſchen Brucknerbundes in die Wege leitete: an vier Tagen fünf

Veranstaltungen (dazu zwei Hauptproben und eine Versammlung) mit prächtigem Programm, gegen das nicht im geringsten etwas einzuwenden war. Ebenso anziehend der Ort, das naturgesegnete, waldumrauschte, tannenduftige Baden-Baden, das überaus stattliche und wohlgepflegte Räume darbietet, wo sich kunstsinnige Kurgäste und Einheimische zur Brucknerschen Erlebnisgemeinschaft versammeln können. Man dankte das Fest dem einsichtsvollen Entgegenkommen der Stadt, der Hochherzigkeit einzelner Spender: immer noch lebt die Tatkraft, welche ideale Bestrebungen verwirklicht! Der erste Abend war als Einführung gedacht. Die Ansprache hielt statt des erkrankten Professors Grüninger der städtische Generalmusikdirektor Ernst Mehlich. Wir hätten gewünscht, daß die Winke zum Verständnis Bruckners mehr aus dessen eigener Kunst als aus allgemeinen Vergleichen hergeholt worden wären. Es ist jetzt üblich, auch die Sinfonien als unpersönliche Äußerungen der Frömmigkeit zu werten und nur Bach eines Vergleiches würdig zu finden. Das ist mehr eigenwillig als sachlich. Geradezu verstimmen kann bei der neuesten Auffassung das Ablehnen Wagners, mit dem Bruckner nun einmal eng verbunden bleibt. Mehlich betonte den „musikalischen und ethischen Gegensatz" zwischen Bruckner und Wagner. Auch im Festheft der Internationalen Bruckner-Gesellschaft durchschneidet Max Auer bedauerlicherweise tunlichst alle Fäden und meint, nur den Orchesterklang habe Bruckner von Wagner übernommen; jedoch auch hier die Einschränkung, Wagners Blech sei „Feuerzauber, Theater" — so daß Bruckners Begeisterung eigentlich dem Unechten gegolten hätte. Der Verzicht auf Wagner ist eine Zeitkrankheit wie der Verzicht auf deutsche Musik seit 1750: auch Bruckner selber kann noch von ihr betroffen werden! Zweckmäßiger waren an jenem Einführungsabend die gezeigten Lichtbilder aus dem Leben des Tondichters sowie die Vorführung des Allegros und Scherzos der „Siebenten" an zwei Klavieren, nach dem Petersschen Auszug; mancher hätte gern, wie Prof. Grüninger vorsah, die ganze Sinfonie in dieser Wiedergabe vorausgehört.

Andern Tags lernte man im großen Bühnensaale des Kurhauses die nachgelassene d-moll-Sinfonie kennen, für welche sich Prof. Franz Moißl seit 1924 erfolgreich einsetzt; mit wärmster, stellenweise überempfindlicher Hingebung (Ritardandi!) verschaffte er ihr auch diesmal das Recht des Sieges. Für den Eindruck sind Scherzo und Finale (von 1869) entscheidend. Aber auch die Teile von 1863/64 gewinnen sofort beim zweiten Hören. Wir bewundern die form- und folgesichere Anlage; wir genießen die Ursprünglichkeit der Einfälle; nur daß die thematische Prägung und Wandlung noch nicht die Schlagkraft verrät, die wir sonst erleben. Als „Nullte" hat sie der Meister vor seinem Tode ausgeschieden, aber nicht verbrannt. Sie wird namentlich auch ihres reizvollen Klanges wegen überall willkommen sein. Die vierte, „romantische" Sinfonie leitete Ernst Mehlich. Mit kraftvollem Willen, mit großem Geschick wußte er dem Badener Kurorchester die Brucknersche Weihe zu geben. Auch traf er meistens die richtigen ruhigen Grundzeitmaße. In ihrer Weiterführung freilich verfiel er oft jener temperamentvollen Unruhe, die Bruckners Folgesinn widerspricht. Verfehlt war leider der sog. Bruckner-Rhythmus; zugestanden, daß er ungemein schwer ist, so verdient die Aufgabe jedenfalls, daß man sich um sie bemühe, volle Anerkennung.

In der Versammlung des Badischen Brucknerbundes erfuhr man, welchen Auftrieb die Bewegung nachweisbar durch das Karlsruher Fest (von 1929) bekam. In Württemberg hat sich die Regierung dem Festgedanken versagt: „je größer die Bewegung, desto mehr sei — Zurückhaltung geboten." Also gehört Bruckner zu den Schädlingen? Wunderbar eindringlich war im sonntäglichen Gottesdienste die e-moll-Messe (mit Bläsern), gesungen vom Cäcilienchor der Stiftskirche, welchem Musikdirektor Otto Schäfer einen Ruf weit über Baden hinaus verschafft hat. Schöne, frische, reinsingende Stimmen, feinste Abstufung der Tonstärken, warmer Vortrag! Die Zeitmaße übrigens sehr gepreßt: etwa 35 Minuten Gesamtdauer (sie schwankt im allgemeinen bis etwa 46 Minuten). Auch die Brucknerschen Einlagen, das unbegleitete Ave Maria, das Pange von 1843, fielen mir durch Beschwingtheit auf. Nach beendeter Liturgie ein improvisierendes Orgelspiel von Meister Franz Philipp aus Karlsruhe. Abends führte dieser seinen Badischen Kammerchor ins Treffen, den er bis an die äußerste Grenze sprechenden Ausdrucks herangeschult hat. Es waren bewundernswerte Leistungen, die mit dem Vortrag unbegleiteter geistlicher Gesänge Bruckners vollbracht wurden. Rätselhaft auch für manches rasche Zeitmaß. Im Wechselgesang an Maria ersetzte Philipp den Einzelsänger durch Chorstimmen. Auf der Orgel spielte er die von ihm ergänzte und bearbeitete c-moll-Fuge. Eine überaus zahlreiche Zuhörerschaft brachte dem beliebten Künstler lebhafte Huldigungen dar. Dem Streichquintett widmete die Kammermusikvereinigung des Städtischen Orchesters eine wenn nicht klangstarke, jedoch sehr klangschöne Wiedergabe; kleine Strichelchen mag man verzeihlich finden. Dem denkwürdigen Feste, auf dessen erfolgreiches Gelingen die Stadt Baden-Baden stolz sein darf, gab Ernst Mehlich den wirkungsvollen Ausklang mit der g-moll-Ouvertüre und der 7. Sinfonie,

deren Hauptprobe für mich noch erreichbar war. Den ruhigen Zeitmaßen der ersten Sätze stand manches allzu Bewegte im Trio und Finale gegenüber; am Aufbau des Scherzos zu wenig Gliederung, die Perioden ohne Einschnitte. Achtunggebietend aber der künstlerische Wille, der die Wiedergabe der „Siebenten" durchflutete.

## NORDISCH - DEUTSCHE ORGELWOCHE IN LÜBECK

(30. September — 6. Oktober 1931).

Von Dr. Paul Bülow, Lübeck.

Diese letzte bedeutendere kulturelle Veranstaltung des Ostseejahres verfolgte die Absicht eines zwiefachen künstlerischen Besitzaustausches: nordische und deutsche Orgelkunst den Teilnehmern jeweilig von ihren eigenen namhaftesten Vertretern vorzuführen. An den Darbietungen der deutschen Orgelkunst sollten ihre während des letzten Jahrzehnts eingetretenen grundlegenden Wandlungen veranschaulicht werden, und der Norden seinerseits sollte um seine Stellungnahme zur deutschen Orgelbewegung und der von ihr hervorgerufenen Reform im Orgelbau, Orgelspiel und jüngst auch in der Orgelkomposition angegangen werden. Von den vier Konzerten nordischer Musik trug nur das vom Kopenhagener Palestrinachor (Leitung Mogens Wöldike) bestrittene Eröffnungskonzert ein eigenwertiges künstlerisches Gepräge. In den drei abwechselnd auf der Domorgel (Ende des 17. Jahrhunderts von Arp Schnitger erbaut, 1893 von Walcker erneuert) und Marienorgel (1851 erbaut) stattgehabten Konzerten hörten wir in Georg Fjelrad (Dänemark), W. Huus-Hansen, Arne Eggen, Arild Sandvolk (Norwegen), Waldemar Ahlén (Schweden) und Wenni Kuosma (Finnland) führende Persönlichkeiten der gegenwärtigen nordischen Kirchenmusik, ohne daß aber die von ihnen ans Licht gerückten Komponistennamen mit einem in ihrem nationalen Volkstum verwurzelten Schaffenswerk von bezeichnender Eigenart aufwarten konnten. Diese im ganzen enttäuschenden Konzerte erbrachten also die Erkenntnis, daß der Norden von der deutschen Orgelbewegung der Gegenwart noch nicht ergriffen ist, sondern auf dem Gebiete des mit der Orgel zusammenhängenden Kunstbereichs auf jenem Zustand beharrt, den Deutschland vor der um die Jahrhundertwende durch den Vorstoß Albert Schweitzers bei uns einsetzenden Orgelbewegung innehatte. Jene nordischen Kompositionen verrieten durchweg den in der älteren Romantik üblichen harmonisch-homophonen Stil. In seinem orchestralen Klangtypus überwiegt die Buntheit der Farben die Architektur der Linie. Neigung zu hemmungsloser Improvisation, überladene Thematik und romantisches Klangbild sind weitere Merkmale dieser auf dem Boden einer gefühlsgesättigten Phantasiewelt erblühten nordischen Orgelkunst. Der Palestrinachor erregte in seinen Vorträgen italienischer, dänischer und deutscher Motetten der Barockzeit und Gegenwart (Carl Nielsen) wegen seines erlesenen Stimmbesitzes, seiner edlen Klangkultur und geläuterten Vortragskunst uneingeschränkte Bewunderung. Die Vorträge (Prof. Wilh. Stahl, Lübeck) über lübeckische Abendmusiken des 18. Jahrhunderts, Dr. Bodo Ebhardt (Berlin) über „Kleine und große Positive", Dr. Maxton (Osnabrück) über die Aufführungspraxis Buxtehudescher Abendmusiken, Aussprache über das Problem der Synthetischen Orgel (nach einem Referat von Dr. Schirm), gaben insonderheit einen Überblick über den gegenwärtigen Stand der Orgelbaukunst und die immer stärker an Boden gewinnenden Fortschritte der Orgelbewegung in Deutschland. Neben dem Auftreten des Palestrinachors waren Prof. Fritz Heitmanns (Berlin) Erschließung des Zyklus von Bachs „Klavierübung 3. Teil" auf der großen Marienorgel sowie Günther Ramins Abendmusik (mit charakteristischen Werken aus der Barockepoche) auf der historischen Orgel von St. Jakobi die ragenden Gipfel im Kunstbereich dieser Orgelwoche, die uns alsdann noch einen historisch fesselnden Abend mittelalterlicher Musik (Chor der Hamburger Volksmusikschule unter Leitung des lübischen Marienorganisten Walter Kraft), eine musikalische Vesper mit der Uraufführung von Stücken aus Hugo Distlers (Lübeck) „Deutscher Choralmesse" und in ihrem Schlußkonzert eine Huldigung an den während der Tagung plötzlich verstorbenen dänischen Organisten Carl Nielsen bescherte, dessen Orgelwerk „Commoico" sein Schüler Emil Bangert auf der großen Marienorgel zur Uraufführung brachte. Die von einem überraschenden Interesse des Lübecker Publikums begleitete Tagung dürfte neben dem künstlerisch erhellenden Austausch des Geistesgutes der stammverwandten Nationen vor allem Bresche geschlagen haben für eine zu erhoffende fruchtbringende Aneignung der Ergebnisse der jüngsten deutschen Orgelbewegung seitens der führenden Organisten in den skandinavischen Ländern.

## NEUE CHORMUSIK MANNHEIM 1931.

Von Karl Stengel, Mannheim.

Die schwere geistige Krise, die heute unsere Chorvereinigungen durchleben, das Bewußtsein, daß die alten Ideale im Chorgesang nicht mehr die anziehende, einigende und bindende Kraft besitzen

wie vor dem Kriege, die neuen aber noch unsicher und tastend nach Ziel und Weg suchen, gab den Anstoß zu der Tagung „Neue Chormusik Mannheim 1931", die in der Zeit vom 2. bis 4. Oktober vom „Ausschuß für Volksmusikpflege", von der Ortsgruppe Mannheim der „Gesellschaft für Neue Musik" und von der „Volkshochschule Mannheim" veranstaltet wurde. Man wollte durch diese Tagung einen Einblick in die Neuproduktion der Chormusik geben, der eine gewisse Sichtung und Klärung ermöglichte, man wollte vor allem aber auch die gemeinschaftsbildenden Kräfte des Chorgesanges beleben und aktivieren. Selbstverständlich konnte man von den einzelnen Gruppen des weitverzweigten Gebietes der Chormusik — man hatte sie hier in konzertante, kollektive und kultische eingeteilt — immer nur einzelne, typische Beispiele zu Gehör bringen. Bei der ersten Gruppe interessierte vor allem die hier uraufgeführte „Motette" für gemischten Chor in 6 Sätzen, 3—7stimmig, des jungen Heidelberger Komponisten Kurt Driesch. Man muß angesichts der zahlreichen Engführungen, Vergrößerungen, Umkehrungen, Fugen und Doppelfugen das satztechnische Können des Komponisten bewundern. Aber wer wird das Werk mit seinen fast unüberwindlichen Schwierigkeiten aufführen? Chormusik muß gesungen werden, muß Gemeinbesitz des Volkes werden, wenn sie wirken soll, sonst hat sie ihren Zweck verfehlt. Da sind die „Kanonischen Motetten" von Jos. Haas trotz ihrer kunstvollen Faktur schon sangbarer und infolge ihrer reichblühenden Melodik auch wirkungsvoller. Unter den als „kollektive Chormusik" dargebotenen Werken muß vor allem die Werfel-Kantate „Veni creator spiritus" von Carl Orff genannt werden. Sie ist für gemischten Chor, drei Klaviere und Schlaginstrumente geschrieben. Urzelle und Träger des ganzen musikalischen Geschehens ist hier der Rhythmus. Psalmodierend singen die Chöre den Text, der im Verhältnis zu der melodisch ziemlich primitiven Musik nur richtunggebende Bedeutung hat. Farbigkeit erhält das Ganze erst durch das klanglich reich nüancierte Schlagzeugorchester. Ein beachtenswerter Versuch, vom Subjektivismus zu einem von allgemeingültigen Werten getragenen Gemeinschaftsempfinden zu gelangen. Einen anderen Weg geht Hugo Herrmann in seinem „Straßensingen" für gemischten Chor a cappella, in dem er die instrumentalen Formen wie Berceuse, Barcarole, Ländler, Caprice usw. für den Chorgesang fruchtbar zu machen sucht. Berührungspunkte mit Orff zeigen die russischen Tanzszenen „Les noces" von Igor Strawinsky, die ebenfalls ganz aus dem Rhythmischen herauswachsen. Auf starke Massenwirkung war das aufrüttelnde „Kampflied der Arbeit" von Erwin Lendvai berechnet. Aus dem Manuskript wurde in der Gruppe der „kultischen Chormusik" die „Gregorianische Mette" für gemischten Chor von Hermann Grabner uraufgeführt. Die Komposition zeigt, daß Grabner im Gregorianischen Choral, überhaupt im alten Kirchenstil gut bewandert ist, doch fehlt es seinem Werk an überzeugender Ausdruckskraft und religiöser Tiefe. Das ebenfalls uraufgeführte Ritual „Hiob, 14. Kapitel" des Stuttgarter Komponisten Paul Groß (für einen Sprecher, Einzelstimmen und gem. Chor) ist interessant in fein empfundenen Einzelheiten, läßt aber als Ganzes die innere Geschlossenheit vermissen. Neben diesen beiden Neuheiten hörte man noch die durch ihre großartige Polyphonie wirkungsvolle „Deutsche Messe" von Arnold Mendelssohn und die antiken Gesänge „Lieder der Sehnsucht" von Joseph Haas, deren Melodie notengetreu dem Gregorianischen Choral entnommen ist. Originell ist die Klavierbegleitung dieser Lieder, die den gregorianischen Choral „unter das Volk bringen sollen". Ein Kindersingen brachte mit den „Neuen Spielliedern für Kinder" von Hugo Herrmann eine Probe der „Gebrauchsmusik", ferner reizvolle, humorgewürzte „Schelmenlieder" für Kinderchor und Klavier von Joseph Haas. Einen Abstecher in der Musikpädagogik machte man mit den Laienchor-Übungen, die in die Theorie und Praxis der von Hugo Herrmann herausgegebenen „Laienchorschule für Neue Musik" einführten.

Die Tagung bot viel Interessantes, zeigte beachtenswerte Versuche, Neuland zu gewinnen. Doch den Weg, der aus der inneren Not des Chorgesangs und der Chormusik herausführt, konnte sie nicht weisen. Man hörte eben auch vieles, das nicht Not — wendig war. Vielleicht werden die Tagungen, die dieser ersten alljährlich folgen sollen, zu positiveren Ergebnissen führen.

## SCHWEIZERISCHES MUSIKFEST IN WIESBADEN.

Von Prof. Otto Dorn, Wiesbaden.

In Wiesbaden feierte man an drei Abenden des September ein „Schweizerisches Musikfest", veranstaltet von der „Kurverwaltung" in Verbindung mit dem „Schweizerischen Tonkünstler-Verein". Die Schweizer Tonkünstler gebärden sich jetzt mächtig modern; nur das Wichtigste sei mitgeteilt. I. Abend: eine Sinfonie von H. Gagnebin, neu-französisch eingestellt, erschien reichlich lärmend; interessanter — gemäßigt modern — gibt sich ein „Andante und Rondo für Violine und Orchester" von K. H. David (Steffi Geyer spielte die Solopartie höchst temperamentvoll!). Einige „Lieder mit Orchester" von

Pierre Maurice, gesungen von Berthe de Vigier, erfreuten durch ihre poesievolle Färbung. Eine Sinfonie von Conrad Beck — stark expressionistisch, mit aufdringlicher Verwendung des Saxophons — weniger erfreuend. Karl Schuricht, als Festdirigent, stand all diesen entfesselten Schweizer Tonfluten gegenüber wie ein Fels im Meer! Der II. Abend war Kammermusikalischen Aufführungen gewidmet. Am bedeutendsten wirkten die tief empfundenen Lieder von W. Schultheß (Solist: der Bassist H. Löffel-Bern); ein „Trio für Violine, Cello und Klavier" von F. Martin gefällt sich, aber nicht uns, in fast amerikanischer Turbulenz und Niggerkunst; verheißungsvoller jedenfalls: die „Musik für acht Instrumente" von Rob. Blum. Den III. Abend dirigierte Volkmar Andreae — ein wohlbekannter Name! Wir hörten dieses tüchtigen Musikers „Li-tai-pe-Gesänge mit Orchester": exotisch-poetisch-musikalische Impressionen, etwa an Mahlers „Lied von der Erde" anlehnend. Darnach eine Sinfonie von dem berühmten „Pacific"-Komponisten Arthur Honegger, der aber zum erstenmal absolute Musik schrieb: ein markantes „Allegro" und, nach einem einprägsamen Geigen-Gesang des „Adagio", ein „Presto" von aufrüttelnder Gewalt, das aber zum Schluß in zartest poesievolle Klänge sich auflöst. Mit der liebenswerten Kantate „Vom Fischer und Syner Fru" von Othmar Schoeck — in Deutschland schon durch theatralische Aufführungen bekannt — fand das Musikfest sein Ende.

# KONZERT UND OPER.

DRESDEN. Vesper in der Kreuzkirche.

Sonnabend, 29. August: Christian Ritter: Sonatine f. Org. — S. Calvisius: Psalm 90, 10 f. Ch. — Matth. Weckmann: „Komm, heiliger Geist, Herre Gott", f. Org. — Philip. Dulichius: 2 achtstimm. Chöre aus den Centurien.

Sonnabend, 5. Sept.: J. S. Bach: Tokkata in d-moll f. Org. — J. S. Bach: „Jesu, meine Freude", f. 5st. Ch. — J. S. Bach: „Singet dem Herrn", Mot. f. 2 Ch.

Sonnabend, 12. Sept.: Karl Hasse: Fantasie und Fuge d-moll. — K. Thomas: Der 137. Psalm f. 2 Ch. — Leo Schrattenholz: „Urlicht". — Kurt Thomas: Sanctus und Agnus dei aus der a-moll-Messe.

Sonnabend, 19. Sept.: Ewald Siegert: Fantasie und Largo aus der Suite op. 53 f. Org. — Bodo Wolf: Motette f. gem. Ch. a capp. op. 32. — Herm. Grabner: „Gott, du bist mein Gott", Mot. f. gem. Ch.

AACHEN. (Uraufführung von Felix Weingartners symphonischer Dichtung „Frühling" Wk. 80.) Felix Weingartner ist der Jüngste nicht mehr und es könnte der „musikalischen Welt" mancherlei bedeuten, was er ihr aus der Fülle und Reife der Jahre zu sagen hat. Zumal bei einem Werke, das dem Namen nach den ausgesprochensten Gegensatz zu jenen „Jahren" darstellt. Leider erreicht es die volle Schärfe dieses Gegensatzes inhaltlich jedoch nicht: Grüblerisches und vielfach Gehemmtes verhindern den herrschen sollenden freien Aufschwung der Empfindungen und eine oft dunkle und massige Instrumentation läßt es allzu selten zu frühlingsfrischen Farben kommen. Der Mangel an wirklich eigenen musikalischen Gedanken in Verbindung mit einigen allzu billigen Vogelstimmeneffekten findet kein genügendes Gegengewicht in der Gestaltung des Ganzen als Thema mit Variationen und in der Anwendung mancher ungewöhnlichen harmonischen Wendungen bezw. Kühnheiten der Stimmenführung im einzelnen.

Alles in allem: ein Werk, dessen Tüchtigkeit keinem Zweifel unterliegt — es müßte sonst nicht von Weingartner sein —, dessen Form und Sprache aber weder von „dem" Frühling zeugen und überzeugen noch einen Weg in musikalisches Neuland weisen.

Nichtsdestoweniger errang es einen starken Erfolg, den Weingartner übrigens persönlich erleben durfte. Wesentlichen Anteil an ihm hatte aber sicher die glänzende Aufführung durch das Städtische Orchester unter seinem Meister Peter Raabe. R. Zimmermann.

BOCHUM. In den letzten Konzerten führte Prof. L. Reichwein zum ersten Male die Fantasie f-moll von Schubert in der Orchester-Bearbeitung von Felix Mottl auf. Die geschickte, wenn auch etwas massige Instrumentierung hat glücklicherweise den Charakter des empfindungsvollen und von einem elegischen Unterton getragenen Werkes nicht verwischt. Als Solist erschien Prof. Max Strub (Berlin) mit dem Violinkonzert in A-dur von Mozart, das er mit erstaunlichem technischen Können und musikalischer Reife vortrug, obwohl der etwas herbe Ton seines Instrumentes die Freude an seinem Spiel beeinträchtigte. Solistisch betätigten sich weiter die Konzertmeister Treichler, Hofmann und Fränkle in Vivaldis Concerto grosso. Besondere Erwähnung

5

verdient die Aufführung der Bachschen Johannespassion. Die Bochumer Wiedergabe kam dem Bachstil sehr nahe, weil der Dirigent keine romantische Klangverschwommenheit aufkommen ließ und die Choräle schlicht und einfach ohne subjektive „Auffassung" deutete. Auch äußerlich bekundete sich der Wille, Bach gerecht zu werden. Für die Begleitung der Rezitative war ein echtes Cembalo zur Stelle und in der Alt-Arie „Es ist vollbracht" überraschte der schöne Ton der von Ludwig Schäffler ausgezeichnet gespielten Viola da Gamba. Von den Solisten gefielen besonders Alfred Wilde und der sympathische Rundfunksänger Wilhelm Strienz.

Ein Kammerkonzert bestritt das Budapester Streichquartett mit dem zu Unrecht selten aufgeführten Quartett Nr. 2 in D-dur von Borodin, dem e-moll-Quartett von Smetana und dem Lerchenquartett von Haydn. R. W.

CHEMNITZ. (Uraufführung.) Max Trapps Divertimento für Kammerorchester (W. 27) wurde von Prof. Heinrich Laber mit der Chemnitzer Städtischen Kapelle im ersten Symphonie-Konzert des Bühnenvolksbundes uraufgeführt. Das fünfsätzige Werk fesselt durch die lineare Stimmführung, die eine freiere Tonalität bedingt als der Stil des am selben Abend aufgeführten Klavierkonzertes (W. 26), und ganz besonders durch die feinklängige Instrumentation, die die Farben meist ohne Übergänge mit feinem Geschmack nebeneinander legt. Das Divertimento ist bereits in Eulenburgs kleiner Partitur-Ausgabe erschienen. Prof. E. Püschel.

HARZBURG. Wie alljährlich fanden auch in diesem Jahr klassische Sinfoniekonzerte des Greifswalder Theaterorchesters im schönen Kurhaussaal statt, die durch den begabten Kapellmeister Friedrich ihre besondere Note erhielten. Schon ein Mozart-Straußabend ließ aufhorchen, denn die kleine Nachtmusik und die G-moll-Sinfonie wurden in lebensprühender Gestaltung zu Gehör gebracht. Besonders die Romanze aus der kleinen Nachtmusik wurde wundervoll gesanglich durchgeführt, und der letzte Satz der G-moll-Sinfonie war so klar und verständlich wiedergegeben, daß man seine helle Freude daran hatte. Noch größere Eindrücke hinterließ der Beethoven-Abend mit unserer einheimischen Pianistin Ilse Kellner, einer Schülerin der Kwast-Hodapp. Gleich die Coriolan-Ouverture war ein Volltreffer. Das Werk strahlt nach 124 Jahren immer noch in unvergänglicher Schönheit und hinterließ wie bei seiner 1. Aufführung tiefen Eindruck. Eine besondere Überraschung bereitete uns dann aber Kapellmeister Friedrich, Ilse Kellner und das Orchester mit der Wiedergabe von Beethovens Klavierkonzert in c-moll op. 37. Das herrliche Konzert wurde mit künstlerischem Schwung wiedergegeben, sodaß die Hörerschaft begeistert und die Aufführung zu einem Ereignis wurde. Wundervoll kamen die schönen, abgeklärten Melodien des Largo zu Gehör, die an das Ausdrucksvermögen des Spielers große Anforderungen stellen, und der Schlußsatz des *rondo* mit dem launigen Thema in lustigem *fugato*, schließlich *presto*, war eine Glanzleistung von Ilse Kellner. Kapellmeister Friedrich mit seinen Greifswaldern spendete uns noch Wagners Siegfried-Idyll in stimmungsvollster Wiedergabe und Haydns Sinfonie mit dem Paukenschlag gab dem schönen Abend noch einen besonders beglückenden Ausklang. So werden auch in den Bädern Kulturaufgaben in schönster Weise erfüllt und das Publikum zeigt durch seine Anteilnahme freudige Zustimmung. Margarete Schuppe.

JENA. Die letztjährigen akademischen Konzerte boten ein ebenso reichhaltiges wie wertvolles Programm. Wertvoll besonders durch eine Reihe außerordentlich interessanter Solistenabende: Artur Schnabel spielte Schubert, Mozart, Beethoven (ganz hervorragend gestaltet die Diabelli-Variationen), der Violinabend von Bronislaw Hubermann gipfelte in der unvergleichlich gespielten C-dur-Sonate von Brahms und die gefeierte Dusolina Giannini fesselte durch ihre fabelhaft schöne Stimme wie durch eine äußerst differenzierte Vortragskunst besonders in den italienischen Opernarien und den italienischen und spanischen Volksliedern. In den von der Weimarischen Staatskapelle unter der Leitung Professor R. Volkmanns bestrittenen Orchester-Konzerten kamen erstmalig die Pulcinella-Suite von Strawinsky und im Verein mit der Geraer Reußischen Kapelle „Ein Heldenleben" von R. Strauß zur Aufführung. Bruckners „romantische" und Beethovens VII. Symphonie sowie das von Prof. Volkmann glänzend gespielte d-moll - Klavierkonzert von Bach vervollständigen das Bild. Außerordentlich eindrucksvoll war das vom Philharmonischen Chor unter Volkmann gegebene Konzert mit der Aufführung Brahmsscher Chorwerke: „Nänie" und „Gesang der Parzen", Hugo Wolfs „Feuerreiter" und Regers „Nonnen", eine prachtvolle Leistung des stimmlich sehr kultivierten und disziplinierten Chores. Vier Kammermusikabende führten vier bedeutende Quartettvereinigungen nach Jena. Wertvoll waren besonders die Aufführungen von Reger op. 121 und Klavierquartett op. 133 durch das Queling- und das Gewandhausquartett; das Berliner Quartett brachte ein interessantes Werk von W. Fortner zur sehr erfolgreichen Erstaufführung

und Klingler spielte erstmalig und mit großem Erfolg das klangschöne Op. 17 Des-dur von Sgambati. Die von der Bachgemeinde unter der Leitung von Prof. Willy Eickemeyer veranstalteten Konzerte brachten eine ganze Reihe guter Aufführungen klassischer und vorklassischer Musik, insbesondere Bach und Händel sowie einen Mozart-Abend, in dem einige von Prof. Eickemeyer aufgefundene vielleicht von Mozart herrührende Stücke aus dem Manuskript uraufgeführt wurden. Besondere Bedeutung gewann das letzte Konzert mit dem Erfurter Motettenchor (Leitung: Herbert Weitemeyer) durch Chöre von Hindemith und Doflein, die eine außerordentlich warme Aufnahme fanden. Außer Chören von Danckert („Das Lied der Randvölker") fesselte sehr ein fein gearbeiteter Chor von R. Hernried „Maria stund und weinte". Aus dem Manuskript spielten Willy Heuser und Willy Eickemeyer ein Largo und Andante von Willy Eickemeyer. Das Jenaer Trio beteiligte sich mit Mozart und Beethoven. Konzerte einheimischer Künstler sind recht selten geworden. Gertrud Braasch wagte einen Liederabend mit Werken von Courvoisier, Trunk, Reger, Dvořák; Helmut Maurer brachte sämtliche Etuden von Chopin und spielte mit dem Hansmann-Quartett zwei Mozartsche Klavierkonzerte und Schuberts Forellenquintett. Zu nennen ist noch ein Liederabend zur Guitarre von Edmund Barczyk, der eigene Kompositionen und gute Bearbeitungen von Volksliedern vortrug. Leider sehr geringe Beachtung fanden zwei Konzerte des Jenaischen Musikvereins zur Feier des 25. Dirigentenjubiläums ihres Kapellmeisters Köcher. Georg Böttcher und seine Liedertafel, verbunden mit Jenaer Madrigalchor und Frauenchor waren wieder rührig am Werke und ließen eine große Zahl zeitgenössischer Komponisten zu Wort kommen. Chorwerke von Knab, Weber, Kaminski, Ambrosius (Psalm 96), Stürmer, Böttcher, Meyer-Steineg, H. Funk, P. Baum, H. Grabner waren darunter. Der Jenaer Männergesangverein (Leitung: Prof. Volkmann) wiederholte sein vor zwei Jahren gegebenes Konzert mit Chören von der Nürnberger Sängerwoche 1927 und beteiligte sich außerdem an mehreren geistlichen Abendmusiken Prof. Volkmanns und seines a-cappella-Chores. Als besonders verdienstlich sei die Zusammenarbeit des Männergesangvereins mit dem Philharmonischen Chor betont, der ohne diese Unterstützung seine Pläne kaum in dem Maße wie es jetzt möglich ist, verwirklichen könnte. Der von Paul Patzer geleitete Volkschor tat sich durch einige beachtenswerte Veranstaltungen hervor. Auch hier waren Werke zeitgenössischer Autoren auf den Programmen vertreten. Zu nennen endlich sind einige a-cappella-Konzerte des Volkshochschulchores (Dr. Werner Matthes), der sich der Pflege alter Meister, insonderheit des 16. und 17. Jahrhunderts widmete.

H. Funk.

MÜNSTER Westf. Von den letzten drei Konzerten des Musikvereins brachten zwei neben Bruckners „Vierter", die Richard von Alpenburg mit der an ihm bekannten Hingabe, Klangfreudigkeit und seelischer Ausdeutung wiedergab, zum Teil neues oder doch unbekanntes. So sang die hervorragende Maria von Basilides im 4. Konzert Orchesteraltlieder von Gustav Mahler und die Ariadne-Kantate von Haydn. Unvergeßlich war dabei das Mahler'sche: „Ich bin der Welt abhanden gekommen". Die Tragik der Erscheinung Mahlers überhaupt kam nie stärker als hier zum Ausdruck. Das 5. Konzert brachte außer Schuberts „Unvollendeter" gleich zwei große Neuheiten zumal: Pfitzners Violinkonzert, dem Riele Queling (Köln) die denkbar beste Interpretin war, ferner als Uraufführung die erste Symphonie von Richard Greß. Das groß angelegte Werk, in dem Adagio und Scherzo besonders auffielen, brachte dem Komponisten einen ganz großen, ehrlichen und starken Erfolg, der sich auch durchweg in den Tageszeitungen widerspiegelte. Richard von Alpenburg hatte aber auch alles getan, um im Verein mit dem städtischen Orchester aus der Partitur das letzte herauszuholen. Mit dem Händelschen „Messias" schloß der Musikverein die Darbietungen dieses Winters. Zusammen mit dem Chor des Musikvereins, mit den Solisten Hilde von Alpenburg, Hilde Ellger, Luis van Tulder, Fred Drissen gab Dr. von Alpenburg mit diesem Werk einen würdigen Ausklang. Aus den drei letzten städtischen Konzerten sind von Beethoven die zweite, die Leonoren-Ouvertüre, und von Haydn die Militärsymphonie zu erwähnen, und den Ausklang gab Bruckner mit der 6. Symphonie in A, die gleich der 4. durch v. Alpenburg eine herrliche Wiedergabe fand. Als Neuheit für Münster kamen Karl Hasses Variationen über das Lied „Prinz Eugen" zu Gehör, wobei die seit längerer Zeit schon gewürdigte Partitur eine sehr beifällige Aufnahme fand. Das beste wiederum ist über das im Rahmen des 6. städt. Konzertes erfolgte Auftreten des unter der Leitung H. M. Sambeths stehenden Lehrergesangvereins zu sagen. Was da in a-cappella-Werken von Vittoria an Reinheit und Schönheit der Tongebung geleistet wurde, war hinreißend. Mit der Heranziehung zweier Streichquartettvereinigungen beschloß die Gesellschaft zur Pflege der Kammermusik ihre Veranstaltungen. Fand schon das Peter-Quartett mit Cherubini, Beethoven und Schumann großen Anklang, so gestaltete sich der Abend der „Budapester" zu einem besonderen Ereignis. Mit Schu-

berts G-dur-Quartett op. 161 hinterließen diese vier rassigen und musikbeseelten Spieler einen bleibenden Eindruck. Von Leistungen einheimischer Kräfte seien das Göhre-Wasowicz-Trio mit einem Haydn-Mozart-Beethovenprogramm genannt, sowie der einheimische Pianist Dr. Hermann Enßlin, der mit Bach, Beethoven und Brahms wiederum stark von seinem Künstlertum überzeugte. Nicht vergessen werden darf, daß die unter der Führung des Pianisten Erich Hammacher stehende Ortsgruppe des R.D.T.M. an Zusammenhalt und an Veranstaltungen sowohl auf pädagogischen wie auf künstlerischen Gebieten Vorbildliches zum Segen der hiesigen Privatmusiklehrerschaft leistet. Die Westfälische Schule für Musik, das Konservatorium der Provinzialhauptstadt, hat in den im Frühjahr abgehaltenen staatl. Privatmusiklehrerprüfungen erneut einen Beweis seiner zwar unaufdringlich stillen, aber dafür nach innen umso intensiveren Arbeit abgelegt. Möge trotz der schwer lastenden Nöte der Zeit auch im kommenden Winter das hiesige Musikleben seine Missionen zur Erfüllung bringen. —d. s—.

SCHWERIN (Mecklenburg). Mit Rienzi in der Fassung, die dem Werke Felix Mottl und Cosima Wagner gegeben und an der Schwerins GMD. Kaehler wesentlichen Anteil hatte, wurde die Spielzeit der Mecklenburgischen Landesbühne eröffnet. Die Aufführung unter Kaehlers energievoller Stabführung, des Kammersängers Gleß lebendig gestaltender Spielleitung mit Oerne in der Titelrolle war sehr eindrucksreich. Verdis „Simone Boccanegra" war die erste Neuheit, von Lutze tatkräftig musikalisch betreut. Werhards Verkörperung dieses Volksmannes zeigte Wucht und Größe. Pedrollos dramatisch spannendes Opernwerk „Schuld und Sühne" gab Kaehler in eindringlich, wirksamer Form. Mit Oerne und Hilde Singenstreu waren die führenden Partien recht vorteilhaft besetzt. Die dritte Schweriner Erstaufführung galt dem 1739 in Hamburg verstorbenen Reinhard Keiser. Aus dem fast unerschöpflichen Fundus dieses fruchtbaren Komponisten hat Benno Bardi mit gutem Geschick eine Reihe formschöner und melodiöser Stücke entnommen und mit eigenen Zutaten in einem abendfüllenden Werke, betitelt „Der tolle Kapellmeister" zusammengefaßt. Die Handlung, Bilder aus Keisers Leben, ist aber zu dünn, um auf die Dauer fesseln zu können. Auch fehlt der musikalischen Zusammenstellung der eigentliche dramatische Impuls; das Ganze geht etwas wahllos ineinander. Lutze war mit großem Eifer um das Werk bemüht, für dessen Bühnenwirkung auch der Spielleiter Büche sein bestes Können einsetzte, und Ludwig Stephan anerkennenswertes als der tolle Kapellmeister leistete. Ein Dauererfolg war dem Werke nicht beschieden. Der sonstige Spielplan hielt sich in bewährten Bahnen eines abwechselungsreichen Repertoires. Richard Wagner nahm hierbei einen bevorzugten Platz ein. — Gastspiele absolvierten mit gewohntem Erfolge die Leipziger Altistin Kraemer-Bergau als Carmen, Roswaenge im „Troubadour" und zusammen mit Ilonka Holndonner in „La Traviata", der Frankfurter Tenor Reinecke in „Madame Butterfly".

Mit Schluß der Spielzeit schied GMD. Prof. Willibald Kaehler nach erreichter Altersgrenze aus dem hiesigen Theaterverbande. Kaehler, der aus Mannheim zu uns kam, hat ein Vierteljahrhundert die Geschicke der Schweriner Oper geleitet und das musikalische Leben der Stadt und eines großen Teiles des Landes mit dem starken Wollen seiner künstlerischen Persönlichkeit erfüllt. Er war ein ungewöhnliches Organisationstalent. Das zeigte sich besonders in verschiedenen Mecklenburgischen Musikfesten und dem 58. Tonkünstlerfest des A. D. M. V., deren musikalische Gesamtleitung ihm oblag und das er auch technisch bis ins Kleinste vorbereitete. Von „Tiefland" über Richard Strauß, dem er hier Heimatrecht erwarb, und Schreker bis zu „Schwanda, dem Dudelsackpfeifer": diese Namen mögen den Umformungsprozeß einer musikalischen Epoche andeuten, und der mit ganzer Kraft zu dienen, Kaehler sein ganzes Wollen und Streben widmete. Stand ihm auch das Werk des großen Bayreuthers künstlerisch am Nächsten, so ist er dem Neuen stets ein guter Mittler gewesen und hat hier manches Werk aus der Taufe gehoben in echter Musizierfreudigkeit, wodurch er sich ein bleibendes, dankbares Gedenken in den Schweriner musikalischen Kreisen erworben hat. Als Kaehlers Nachfolger wurde der Königsberger Operndirektor Werner Ladwig verpflichtet. Noch ein zweites langjähriges Mitglied der Schweriner Oper sagte der Bühne Lebewohl: Kammersänger Wilhelm Kruse, seit 1909 in Schwerin, dessen heller, umfangreicher Bariton und gewinnende Darstellung besonders in den Lortzing'schen Bühnengestalten trefflich in Erscheinung trat. Die natürliche Liebenswürdigkeit dieses Künstlers gab daher auch seinem Krenek'schen Jonny eine ganz besondere Note und ließ daher die Gestalt sympathischer erscheinen, als sie wohl tatsächlich gedacht war. Ria von Luba, als Dritte im Bunde, 1915 als Opernsoubrette verpflichtet, ragte vermöge ihrer starken Musikalität und ihres feinen künstlerischen Instinkts weit über den Rahmen ihres Faches hinaus und bewies eine Vielseitigkeit und Verwendungsmöglichkeit, wie sie nicht allzu oft vorkommen mag.

Von den sechs Schweriner Orchesterkonzerten

standen vier unter Kaehlers Leitung, während für das zweite Prof. Willi Burmester und das vierte Carl Elmendorff (München) als Gastdirigenten verpflichtet waren. Erstmalig hörte man in diesen Konzerten die empfindsame „Sanssouci"-Suite Paul Graeners und Waltershausens gewaltige Kirchenlieder-Partita. Solistisch waren verpflichtet: Georg Kulenkampff (Beethoven, Violinkonzert), Karl Knochenhauer (d'Albert's Cellokonzert), Eduard Erdmann (Beethoven, fünftes Klavierkonzert), die Damen Warneger, Zanger-Neckel und die Herren Bröll und Werhard (Soloquartett in der 9ten Symphonie). Hingewiesen sei noch auf eine stimmungsvolle Aufführung der Johannispassion unter Kaehler. Lutze bot den Stamm-Mietern des Staatstheaters in einem Gratiskonzert eine feine Überraschung mit Haydns Abschiedssymphonie und Kammersänger Gleß steuerte dem Programme noch eine wenig bekannte, eckig humorvolle Vertonung der „Heinzelmännchen" von Hans Pfitzner bei.

A. E. Reinhard.

ULM a./Donau. (Neuzeitliche Orgelmusik.) In vier Sonderprogrammen gab Münsterorganist MD Fritz Hayn im Laufe des Sommers einen gedrängten Überblick über die Orgelliteratur. Während das erste Konzert den vorbachischen Meistern, das nächste Bach selbst, das dritte den Romantikern gewidmet war, brachte das letzte nur moderne Werke. Von Reger hörten wir die Fantasie über „Ein feste Burg", ferner von Joh. N. David ein ausgezeichnetes, im besten Sinne traditionsgebundenes Passamezzo und Fuge in g-moll und als Abschluß eine virtuose, romantisch gefärbte Toccata C-dur von Paul Müller-Zürich. Dazwischen sang die vielversprechende Kölner Altistin Traute Börner meisterlich gearbeitete geistliche Lieder von Walter Courvoisier und die herben Gottsucher-Lieder des Hamburgers H. Erdlen. Fritz Hayn war den anspruchsvollen Werken ein trefflicher Deuter. Schade nur, daß die Akustik des Münsters das Hören so beschwerlich macht.

F. W.

## AUSLAND.

BRÜNN. Anton Dvořáks „Teufelskäthe", neben der „Russalka" wohl sein volkstümlichstes und trotz des Wagner'schen Einschlags musikantischestes Bühnenwerk, erlebte jüngst am Brünner Opernhaus ihre erste deutsche Aufführung. Bereits 1899 entstanden, blieb ihr trotz der einfühlsamen Übersetzung Rich. Batkas die deutsche Bühne bisnun verschlossen und dies wohl mit Rücksicht auf den reichlich naiven jedoch keineswegs opernfernen Text Adolf Wenigs. Das alte Volksmotiv von der wilden Käthe, deren sich sogar die Teufel der Hölle zu entledigen trachten, bildet den Inhalt dieser liebenswürdigen und humorvollen Oper. Getragen wird das Ganze freilich in erster Linie von dem elementaren Strom der Dvořákschen Musik, die sich an dem volkshaften Stoff entzündet und darüber ihr tänzerisches und gesangsfrohes Melos ausgießt. Die Aufführung unter Kapellmeister Fall und Regisseur Dollfuß brachte dem Werk die freundlichste Aufnahme.

Dr. Hans Holländer.

### Ergänzung.

In dem Bericht über Weimar in Heft 9 S. 809 fehlt bei Besprechung der Aufführung von Bachs „Musikalischem Opfer" der Name des trefflichen Bearbeiters Erhard Krieger, was hiemit nachgetragen sei. Kriegers Bearbeitung des Werkes erfreut sich vor allem in Thüringen einer besonderen Beliebtheit.

# MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Das 2. Heinrich Schütz-Fest der Neuen Schütz-Gesellschaft findet nunmehr am 27.—28. Februar 1932 in Flensburg unter Leitung des Organisten an St. Nicolai Johannes Röder statt. Das Programm ist auch festgestellt und bringt, am Sonnabend, dem 27., nachmittags 3 Uhr, mit dem Festvortrag H. J. Mosers beginnend, nicht weniger als fünf künstlerische Veranstaltungen mit einem Festgottesdienst. Obwohl auch zahlreiche Vorgänger und Zeitgenossen Schützens zur Aufführung gelangen, ist der Hauptnachdruck auf Schütz selbst gelegt, von dem eine Reihe Werke zum überhaupt ersten Male wieder erklingen werden. Nicht weniger als vier gemischte Chöre Flensburgs (Oratorienverein, Kantatenchor, Kirchenchor zu St. Nikolai, ein Kammerchor) werden, außer einigen Chören höherer Schulen, mitwirken; unter den Solisten finden sich verschiedene erste Namen. Außerdem wirkt das Städtische Orchester mit.

Zum 100. Todestag des Komponisten der allbekannten Goethelieder: „Ergo bibamus!" und „Mich ergreift, ich weiß nicht wie —", Max Eberwein, der in Rudolstadt zur Goethezeit Hofkapellmeister war, veranstalteten Musikgemeinde, Singakademie und Schwarzburger Landeskapelle unter Leitung des durch die Meisterkon-

zerte und die Historischen Musikfeste auf Schloß Heidecksburg weitesten Kreisen bekannt gewordenen Musikdirektors Ernst Wollong eine Gedächtnisfeier mit zwei Festkonzerten an historischer Stätte mit Werken von Erlebach, Scheinpflug, Eberwein und Brahms (Deutsches Requiem).

Ein Schulmusikfest in der Stadthalle Königsberg vereinigte die Schulchöre dreier Lehranstalten zur Aufführung der „Schöpfung" und des „Deutschen Requiems", das vom Heilsberger Sender übernommen wurde, unter Gesamtleitung von Hugo Hartung. „Wir haben keinen Mangel an Schulen, an Musik oder Festen. Aber daß aus drei Schulen eine Gemeinde erwächst, geschieht nicht oft in unsrem Volk," schreibt mit Recht Ernst Wiechert im Festführer.

## GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Die Heinrich Schütz-Gesellschaft e. V. (Sitz Dresden) veranstaltete einen Abend mit „Musik am Hofe Johann Georgs II. von Sachsen", der Werke von H. Schütz, H. Albert, J. J. Löwe, J. H. Schein, M. Weckmann, J. Rosenmüller, A. Krieger und J. Vierdanck bot.

In der ersten Hauptversammlung des „Deutschen Konzertgeberbundes" wurde der bisherige Vorstand mit Prof. Gustav Havemann und Georg Bertram als Vorsitzende wiedergewählt.

Der „Verband der konzertierenden Künstler Deutschlands" ist in seiner Existenz durch die gegenwärtigen Wirtschaftsverhältnisse schwer bedroht. Nachdem ein Antrag auf Verbandsauflösung von der außerordentlichen Hauptversammlung abgelehnt wurde, haben Prof. Klingler und Dr. Cahn-Speyer als Vorsitzende ihre Ämter zur Verfügung gestellt. Über die Weiterführung der Konzertdirektion schweben Verhandlungen..

Die Kunstverwaltungen der deutschen Länder, der Deutsche Städtetag, der Deutsche Bühnen-Verein, der Allgemeine Deutsche Bäder-Verband, der Reichsstädtebund, die Reichs-Rundfunk-Gesellschaft und die freie Gruppe der Konzertunternehmungen haben — vorbehaltlich der Zustimmung ihrer zuständigen Organe — zur gemeinsamen Beratung und Vertretung ihrer Interessen auf dem Gebiete des Orchester- und Konzertwesens eine Arbeitsgemeinschaft gebildet. Die in der Arbeitsgemeinschaft vereinigten Körperschaften, Verbände und Unternehmungen sind gebeten worden, in der Spielzeit 1931/32 die Sätze der Königsberger Konvention vom 21. März 1931 nicht zu überschreiten. Nach dieser Vereinbarung dürften höhere Honorare als 1500 Mark, höhere Probenzuschläge als 25 Prozent bei einem Aufenthalt bis zu zwei Tagen, mehr als 50 Prozent bei einem längeren Aufenthalt nicht gezahlt werden. Die von den einzelnen Unternehmungen in der früheren Saison gezahlten Honorare sollen gekürzt werden: bis 500 Mark um 10 Proz., von 501 bis 850 Mark um 15 Prozent, von 851 bis 1150 Mark um 20 Prozent und von 1151 bis 1500 Mark um 25 Prozent. Für die Zukunft ist eine nochmalige Überprüfung der Konvention durch die Arbeitsgemeinschaft in Aussicht genommen. Der Geschäftsführende Ausschuß ist außerdem mit dem Musikschutzverband und den in ihm zusammengeschlossenen Verbänden wegen eines Tarifvertrages mit Autoren und Verlegern in Verbindung getreten.

Unter dem Namen „Friends of German Music and Drama" ist als Abteilung der „Allied Arts Guild of Carnegie Hall" in den Vereinigten Staaten eine Gesellschaft zur Pflege der deutschen Opern- und Orchestermusik gegründet worden. Es sollen durch sie vor allem deutsche Opern, Dramen und Operetten in den verschiedenen Städten Amerikas zur Aufführung kommen.

Je gefährdeter das öffentliche Konzertleben ist, um so mehr zeigt sich, daß die Freude am Konzert und vor allem der praktischen Musikübung keineswegs aus inneren Gründen nachgelassen hat, vielmehr in zahlreichen Orten Versuche gemacht werden, Freunde der Musik und Liebhaber des Instrumentalspiels zu sammeln und zwar, man kann sagen, wie in dem einfachen Sinne des 18. Jahrhunderts, der eigentlichen Wiege unseres Konzertlebens. So hat sich nun auch — es bestehen verschiedene derartige Einrichtungen — in Leipzig eine Gesellschaft der Musikfreunde zusammengefunden, die sich die Pflege edler Musik zur Aufgabe gestellt hat, vor allem selten gespielte Werke alter und neuer Meister in regelmäßigen Aufführungen durch ein unter der künstlerischen Leitung eines Berufsdirigenten stehendes Liebhaber- und Berufs-Kammerorchester zu Gehör bringen will. Geplant sind in diesem Winter sechs Liebhaber- und zwei Kammerkonzerte, deren wertvolle und interessante Programme auch bereits aufgestellt sind. Ein gelungenes Konzert fand bereits im vergangenen Juni statt. Künstlerischer Leiter ist der junge Kapellmeister Wolfgang Daegner. Die Geschäftsstelle findet sich in Schenkendorfstr. 58/I.

Der Ludwigbund in Münster i. Westf. legt über die letzten Jahre einen Bericht vor, aus dem eine außerordentlich rege Konzerttätigkeit ersichtlich ist. Im elfjährigen Bestehen haben 129 Konzerte bis zum Februar 1931 stattgefunden, die u. a. Schuberts sämtliche Klavierwerke, Mozarts Klavierkonzerte an neun Abenden für zwei Klaviere und zahlreiche Sondergebiete in- und ausländischer Klaviermusik, darunter auch den „vollständigen" Max

Reger an zwölf Abenden berücksichtigten. Dem Ludwigbund gelten die wohlgemeinten Wünsche für eine weitere erfolgreiche Fortführung seiner Veranstaltungen.

Der Reichsverband der akademischen Berufsmusiker Österreichs hat beschlossen, ein Orchester auf genossenschaftlicher Grundlage zu gründen, mit dem Zweck allen österreichischen Komponisten zu einer Uraufführung ihrer Werke zu verhelfen. Das Orchester besteht aus 22 Musikern und wird schon in nächster Zeit einen Konzertabend veranstalten, der den Werken österreichischer Komponisten gewidmet sein wird.

Der Mainzer Sängertag des deutschen Sängerbundes ist auf Ende März verlegt. Entgegen anders lautenden Mitteilungen wird das Frankfurter Sängerbundesfest 1932 bestimmt stattfinden, wenn auch wahrscheinlich in bescheidenem Rahmen.

## KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Das Konservatorium der Musik Max Plock zu Braunschweig eröffnet ein kirchenmusikalisches Institut mit drei-, zwei- und einjährigen Kursen. Die Leitung des Instituts liegt in den Händen des bisherigen Direktors Max Brandt, der gleichzeitig den Orgelunterricht übernimmt. Weiter gehören dem Lehrkörper an: Opernsänger Willi Sonnen für Gesang und Dirigierübungen für Chor und Orchester, Kurt Hoffmann für die wissenschaftlichen Fächer. Das „Kirchenmusikalische Institut" ist eine „Interessengemeinschaft" mit der „Braunschweiger Singakademie" eingegangen, womit auch die Grundlage für große musikalische Veranstaltungen geschaffen ist.

Eine neue, zeitgemäß erweiterte Ausgabe der Praktischen Formenlehre der Klaviermusik von Richard Noatzsch ist soeben in der Edition Peters erschienen. Sie enthält u. a. ca. 60 Klavierstücke vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Weiter bringt Peters soeben einen Klavierpädagogischen Führer durch die Edition Peters heraus. Verfasserin ist Dr. M. Vidor, Dozent für Musikpädagogik am Sächsischen Landeskonservatorium zu Leipzig. Nach dem Geleitwort Robert Teichmüllers bietet der Führer „in systematischer Aufstellung eine in langjähriger Erfahrung gewonnene Auswahl der für den modernen Klavierunterricht förderlichen Werke".

Aus Anlaß des 30jährigen Bestehens des Konservatoriums zu Dortmund fand im Festsaal des alten Rathauses eine Feierstunde statt.

Das Jenaer Konservatorium (Leiter: Prof. W. Eickemeyer) hat mit Beginn des Wintersemesters seinen Aufgabenkreis erweitert. Dem Institut ist eine Theaterschule angegliedert worden. Diese bezweckt eine vollständige berufliche Ausbildung für Schauspiel und Oper. Die Leitung der Theaterschule des Konservatoriums liegt in den Händen von Opernsänger Bruno Laaß-Erfurt und Kapellmeister Hans Kracht-Erfurt.

An der Württ. Hochschule für Musik in Stuttgart wurde eine Saxophonklasse eingerichtet. Lehrer ist Prof. Philipp Dreisbach.

Die im Schloß Laxenburg bei Wien abgehaltenen Sommerkurse für Rhythmik, Gymnastik, Tanz und Musik hatten trotz der Ungunst der Verhältnisse und der allgemeinen Weltwirtschaftskrise, dank des internationalen Rufes der Schule Hellerau-Laxenburg auch in diesem Jahr einen sehr lebhaften Besuch aufzuweisen. Sie wurden von 130 Teilnehmern besucht, die sich auf 19 Nationalitäten verteilten. Außer Deutschland und Österreich waren Amerika, England, die Schweiz, Holland, Italien, ferner die Tschechoslowakei, Ungarn, Polen, aber auch die nordischen Staaten usw. sehr stark vertreten. Überseeische Teilnehmer gab es außer aus Amerika auch aus Indien.

Die bekannten Stimmbildungskurse Lohmann-Martienssen in Potsdam waren auch in diesem Sommer trotz der Ungunst der Verhältnisse wieder außerordentlich stark besucht von Sängern und Pädagogen des In- und Auslandes (Dänemark, Holland, Schweiz, Rumänien, Österreich, Polen usw.).

Aus der Gesangschule Professor Franziska Martienssen-Lohmann in Potsdam sind mit der jetzigen Spielzeit erstengagiert: Frl. Maria Estelmann-Nürnberg als erste Altistin an das Stadttheater Halberstadt, Frl. Gertrud Kuchenbauer-München als Soubrette an das Stadttheater Heilbronn.

Aus dem Schülerkreis Professor Grenzebachs wurden nachstehende Künstler an Opernbühnen engagiert: Elly Dorrer als Hochdramatische nach Mannheim, Bianka Fischer-Gebhardt als Koloratursängerin nach Greifswald, Gusta Hammer als erste Altistin nach Braunschweig, Ingeborg Holmgren als erste Jugendliche nach Nürnberg, Irmgard Klein als erste Jugendliche nach Stettin, Gerdi König als erste Jugendliche nach Coburg, Boris Greverus als erster lyrischer Tenor nach Prag, Lyssandro Joanides als erster lyrischer Tenor nach Düsseldorf, Heinz Korn als Bariton nach Schwerin, Harald Krawitt als erster Bassist nach Breslau. — Von den Prominenten wurde Gertrud Bindernagel wieder nach Berlin an die Städtische Oper verpflichtet, Lauritz Melchior und Alex. Kipnis wie alljährlich an die Metropolitan-Oper New York, resp. Civic Opera

Chicago, und zum ersten Male der Heldentenor Max Lorenz an die Metropolitan-Oper New York.

Am Jenaer Konservatorium (Dir.: Prof. Willy Eickemeyer) fand eine Seminarabschlußprüfung statt, die drei Schüler bestanden (Hauptfach Klavier); als Prüfungskommissar fungierte Städt. Musikdirektor C. Holtschneider-Dortmund, der 1. Vorsitzende des Direktorenverbandes deutscher Musiklehranstalten und Mitglied der Preußischen Akademie der Künste; Berufsschulrat Matthes und der musikalische Fachberater Studienrat Thiem-Weimar waren zugegen. Den Absolventen steht der Unterrichtserlaubnisschein zu.

Das Königsberger Konservatorium für Musik (Direktor Emil Kühne) beging am 18. und 19. Oktober dieses Jahres die Feier seines fünfzigjährigen Bestehens. Die Hauptfeier fand im großen Saal der Stadthalle statt, wobei im künstlerischen Teil Lehrkräfte des Königsberger Konservatoriums mitwirkten. Am Vortage ließen sich Studierende des Instituts bei einer Matinée hören.

Das Institut für Kirchen- und Schulmusik der Universität Königsberg i. Pr. ist vor kurzem von dem Minister für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung als Vorbereitungsstätte für Studienräte mit den Hauptfächern Musik anerkannt worden, nachdem der Auf- und Ausbau, der im Laufe der letzten drei Jahre unter Leitung und nach den Ideen des zu diesem Zweck nach Königsberg i. Pr. berufenen führenden deutschen Musikpädagogen Walter Kühn erfolgte, jetzt abgeschlossen ist. Dem Institut ist hierdurch die Gleichberechtigung mit andern staatlichen Musikhochschulen, im besonderen mit der Akademie für Kirchen- und Schulmusik in Berlin und mit der Schulmusikabteilung der staatlichen Hochschule für Musik in Köln zuerkannt worden. Königsberg i. Pr. besitzt damit eine Musikausbildungsstätte im Range einer Hochschule.

Die Prager Deutsche Musikakademie wird das Fest ihres zehnjährigen Bestandes durch ein großes Festkonzert begehen. Sie hat aus demselben Anlaß eine eigene „Festschrift" herausgegeben. E. J.

## KIRCHE UND SCHULE.

Das Badische Ministerium für Kultus und Unterricht hat dem Benediktinerpater Dr. phil. Chrysostomus Großmann (Kloster Beuron) einen Lehrauftrag für Paläographie und Formenkunde des gregorianischen Chorals am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Freiburg i. Br. erteilt.

In der Andreaskirche zu Leipzig fand ein Karl Hasse-Abend unter Mitwirkung des Komponisten, der Sängerin Luise Schellbach-Pfannstiehl und des Violinisten Max Muth statt.

Karl Hasse spielte in Dresden in der Vesper der Kreuzkirche und in Leipzig in der Andreaskirche eigene Werke für Orgel und mit Gesang und Violine. Die Presse hebt sein virtuoses Spiel und die Reife und Bedeutsamkeit seiner Kompositionen hervor. Im November gelangt in Pforzheim durch das Züricher Streichquartett Karl Hasses zweites Streichquartett op. 44 Nr. 2 zur Uraufführung.

Gelegentlich der 39. Hauptversammlung des oberschlesischen Bezirks-Cäcilienvereins in Ratibor am 12. Okt. spielte Chorrektor Franz Strehler in der Stadtkirche St. Liebfrauen Fantasie und Fuge G-moll von Joh. S. Bach. — Die gelegentlich dieser Tagung erfolgte Rückschau auf das kirchenmusikalische Leben Ratibors hebt hervor, daß Franz Strehler sich seit Jahren die Pflege Anton Bruckners mit seinem Kirchenchor besonders angelegen sein läßt.

Das neueste Werk von Franz Philipp „Sancta Elisabeth", eine Folge von Gesängen zu Ehren der heiligen deutschen Frau, op. 24, wird im Freiburger Münster unter Mitwirkung des Komponisten an der Orgel und sämtlicher Kirchenchöre Freiburgs unter Leitung des Musikdirektors Ernst Ketterer am Sonntag, den 15. November 1931, zur Uraufführung gebracht. Weitere Aufführungen des Werkes erfolgen in über 80 Städten Deutschlands und Österreichs, u. a. in Aachen, Augsburg, Baden-Baden, Bamberg, Berlin, Bingen, Bonn, Darmstadt, Dortmund, Dresden, Duisburg, Düsseldorf, Essen, Frankfurt a. M., Hildesheim, Heidelberg, Karlsruhe, Konstanz, Mannheim, München, Münster i. W., Paderborn, Trier, Ulm a D., Wien.

Der Zyklus „Nacht und Morgen" von Rich. Wetz op. 51 gelangte am 26. September in der Kreuzkirche zu Dresden unter Leitung von Musikdirektor Otto Winter zur Aufführung.

Die Heinrich-Schütz-Gesellschaft (Sitz Dresden) veranstaltet eine Geistliche Abendmusik in der Frauenkirche zu Meißen, die, unter Mitwirkung des Frauenkirchenchores und des Streichquintetts der Stadtkapelle, „Heinrich Schütz, seine Zeitgenossen und seine Schüler" herausstellt.

## PERSÖNLICHES

Universitäts-MD Professor Dr. Karl Hasse in Tübingen ist zum Honorarprofessor der philosophischen Fakultät der dortigen Universität ernannt worden.

Die Heidelberger Pianistin Hedwig Schleicher unternahm im Oktober eine Konzerttournee durch Teile von Süd- und Mitteldeutschland und spielte in Karlsruhe, Jena, Würzburg, München, Stuttgart ausgewählte Werke von Ottorino Re-

spighi, Conrad Ansorge, Giovanni Sgambati, Eugen d'Albert, Isaac Albeniz und Modest Mussorgski.

Otto Miehler, ein Meisterschüler Hermann Zilchers, zuletzt am Stadttheater zu Augsburg tätig, wurde ab 1. Oktober als musikalischer Leiter des Deutschen Theaters in Luxemburg verpflichtet.

Zum Direktor des Prager Deutschen Theaters wurde als Nachfolger Robert Volkners mit Beginn der Spielzeit 1932/1933 Dr. Paul Eger bestellt. E. J.

Die Thüringische Landesregierung hat den Vertrag mit dem früheren Kapellmeister der Meininger Landeskapelle, Herrn Hans Trinius, für die kommende Saison nicht wieder erneuert. Die Stelle war zur Neubesetzung ausgeschrieben. Unter den zahlreichen Bewerbern wurden vier Herren zum Probedirigieren ausgewählt. In zwei Konzerten, am 9. und 13. Oktober d. J., legten die Herren Zeugnis ab von ihrem Können. Das Thüringische Volksbildungsministerium entschied sich für den ehemaligen Städtischen Musikdirektor Gustav Schlemm aus Herford i. W. Herr Schlemm hat sein neues Amt bereits angetreten. Hoffentlich gelingt es Herrn Sch., den guten Ruf der Meininger Landeskapelle wieder herzustellen und zu mehren und sich der großen Tradition eines Hans v. Bülow, Fr. Steinbach, W. Berger und Max Reger bewußt zu sein und sich dessen würdig zu zeigen. O. G.

Der Geburtsort Schalks ist, wie von Prof. Junk nunmehr endgültig festgestellt werden konnte, Wien, und nicht Linz. Wohl aber stammte die Familie ursprünglich von Linz.

Der Komponist Julius Bittner ist schwer erkrankt und mußte sich einer Operation unterziehen, befindet sich aber auf dem Wege der Besserung.

GMD Leo Blech feierte seine 25jährige Zugehörigkeit zur Berliner Staatsoper. Er leitete an dem Festabend Verdis „Maskenball" und wurde stürmisch gefeiert.

Der bisherige Oberspielleiter der Dresdener Staatsoper Dr. Otto Erhardt begab sich Anfang Oktober nach Amerika zu seiner zweiten Saison als „General Stage Director" der Großen Oper in Chicago. Er wird dort folgende Neuinszenierungen ausführen: deutsche Werke: „Zauberflöte", „Parsifal", „Mona Lisa", „Hänsel und Gretel"; russische Werke: „Boris Godunow" und „Pique Dame"; französische Werke: „Louise" und „Herodiade" (Massenet); italienische Werke: „Gianni Schicchi" und „L'Oracolo" (Leoni).

M. Klimoff, der auch in Deutschland bekannte Leiter der Staatskapelle in Leningrad, hat seinen Posten niedergelegt, offenbar im Zusammenhang mit dem Verbot einer Aufführung von Haydns „Schöpfung". Die Aufführung war bereits vorbereitet und wurde erst am vorbestimmten Aufführungstage plötzlich unterbunden.

Egon Pollak, der frühere GMD des Hamburger Stadttheaters, ist, wie der „Hamburgische Korrespondent erfährt, nach Wien als Generalmusikdirektor der Staatsoper berufen worden. Pollak tritt die durch den Tod Schalks verwaiste Stelle an.

Bekanntlich beabsichtigte Toscanini nach Beendigung seines Wirkens in Bayreuth und nach kurzem Aufenthalt im Engadin eine längere Konzertreise durch die Vereinigten Staaten anzutreten. Wie zahlreiche Tageszeitungen mitteilen, soll die Reise in Frage gestellt sein, da sich die Schmerzen im rechten Arm, die Toscanini schon einmal zwangen, mit der linken Hand zu dirigieren, verschlimmert und zu einer Sehnenentzündung entwickelt haben. Toscanini wird daher wahrscheinlich seinen Aufenthalt in der Schweiz verlängern müssen. Da die Schwester Siegfried Wagners, Frau Thode, ebenfalls in die Schweiz reiste, vermutet man, daß sie mit Toscanini wegen seiner Beteiligung an den Festspielen im Jahre 1933 verhandeln werde, obgleich Toscanini geäußert hatte, nicht mehr nach Bayreuth kommen zu wollen.

Nach dem Ausscheiden des Senators Borletti als Vorsitzender und des noch unter Einfluß Toscaninis eingesetzten Fräulein Anita Colombo zum Direktor wurde als neuer Generaldirektor für die Mailänder Scala vom Verwaltungsrat Kapellmeister Bernardo Trentinaglia aus Venedig berufen, wo er künstlerischer Leiter des Operntheaters in Fenice war und als Vertreter der Syndikate der Musiker, Schriftsteller und schönen Künste dem Stadtrat angehörte.

Dr. Edwin Fischer wurde als Professor an die Staatliche akademische Hochschule für Musik in Berlin berufen.

GMD José Eibenschütz ist von der neuerwählten Direktion der Philharmonischen Gesellschaft in Oslo aufgefordert worden, in Anerkennung seiner langjährigen Verdienste um das dortige Musikleben eine Anzahl symphonischer Konzerte im Laufe der diesjährigen Saison zu leiten.

Joseph Szigeti wird nach Beendigung seiner Tournée im fernen Osten (Japan, China, Indo-China, Niederländ. Indien) in Europa eintreffen, um kurz nachher seine sechste Amerikareise anzutreten. Nach der Amerika- und England-Tournée wird der Künstler ab Februar in Deutschland konzertieren.

Hans Emge, Heinz Jolles und Dr. Walter Georgii wurden in ihrer Eigenschaft als Lehrer der Staatlichen Hochschule für Musik in Köln durch Verfügung des Ministers für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung zu Professoren ernannt.

Die aus der Schule Hellerau-Laxenburg hervorgegangene, zuletzt in Gera als Ballettmeisterin und Solotänzerin tätig gewesene Irja Hagfors wurde von Harald Kreutzberg für seine Amerika-Tournee verpflichtet.

Musikdirektor Willy Mehrmann in Herne i. W., der letztes Jahr in Siebenbürgen tätig war, wurde als Organist und Chorleiter an die Melanchthonkirche in Bochum berufen. Auch die Leitung des Städtischen Chores in Herne wurde ihm wieder übertragen.

Oswin Keller, Klavierlehrer am Landeskonservatorium Leipzig, kann am 2. Oktober auf eine 25jährige Tätigkeit zurückblicken. Nachdem er längere Zeit an der Musikschule zu Graz tätig war, erhielt er im Jahre 1906 seine Anstellung am Leipziger Landeskonservatorium.

Der bekannte Geiger und Pädagoge Prof. Willy Heß hat seinen Wohnsitz von Berlin nach Darmstadt verlegt, um sich in seiner Heimat weiterhin der musikalischen Erziehung zu widmen .

Die bekannte Violinistin Martha Linz unternimmt eine Konzerttournee durch Belgien.

Ewald Lindemann wurde als musikalischer Oberleiter an das Augsburger Stadttheater berufen.

*Geburtstage.*

Martin Kreisig, der verdiente Direktor des Zwickauer Robert Schumann-Museums, der Begründer der Robert Schumann-Gesellschaft und Herausgeber der Gesammelten Schriften R. Schumanns, feierte am 8. September seinen 75. Geburtstag.

Am 10. November feiert George Armin, der in weitesten Kreisen der Musikwelt durch seine originelle und zum Letzten gehende Lehre wie durch seine zahlreichen Veröffentlichungen bekannte Gesangspädagoge, seinen 60. Geburtstag. Wir wünschen dem aufrechten Manne und Künstler, der seine echt deutsche Gesinnung immer wieder aufs kräftigste betätigte, ein weiteres ersprießliches Wirken.

Dr. Carl Hagemann hat das 60. Lebensjahr vollendet. Er war tätig als Feuilletonredakteur an der „Rheinisch-Westfälischen Zeitung", Intendant des Mannheimer Schauspielhauses von 1906 bis 1910 und von 1915 bis 1920. Von 1920 bis 1927 war er Intendant des Wiesbadener Staatstheaters, von 1927 bis 1929 der Funkstunde in Berlin, wo er auch jetzt namentlich durch Inszenierungen für Bühne und Funk und als Verfasser von Hörspielen wirkt und als Nachfolger Ferdinand Gregoris auch am Theaterwissenschaftlichen Institut der Universität praktische Regieübungen abhält.

Am 28. September vollendete der Dichterkomponist Dr. phil. et mus. Max Burkhardt, geboren in Löbau (Sachsen), sein 60. Lebensjahr. Max Burkhardt hat verschiedene Opern geschrieben; sein „König Drosselbart" wurde in Köln und sein „Moselgretchen" in Schwerin erfolgreich aus der Taufe gehoben. Eine geistliche Oper „Jesus der Held" und die deutsche Oper „Friedrich Rotbart" harren noch der Aufführung. Außer Sinfonien, Kammermusikwerken, Liedern, Chorwerken hat Burkhardt auch Romane und lyrische Dichtungen veröffentlicht. Seine Bücher über Wagner und Brahms erreichten hohe Auflageziffern.

Der Senior der Komponistenwelt, Ernst Eduard Taubert, wurde 93 Jahre alt.

Der Tenor Werner Alberti feierte am 21. September seinen siebzigsten Geburtstag. Er war es, der 1891 zum erstenmal in Berlin — im Lessingtheater unter der Direktion von Angelo Neumann — den Turiddu in „Cavalleria rusticana" sang. Auf vielen deutschen und italienischen Bühnen trat er in den Opern von Verdi, Rossini und Meyerbeer auf. Seit Jahren lebt Werner Alberti als hochgeschätzter Gesangspädagoge in Berlin.

*Todesfälle:*

† der belgische Komponist Sylvain Dupuis, der in einer Brügger Klinik am Blinddarm operiert worden war. Dupuis, der 1856 in Lüttich geboren wurde, hat mehrere Opern, Orchesterwerke und Kantaten geschrieben.

† Carl August Nielsen, der bedeutendste dänische Komponist, Dirigent des Musikvereins in Kopenhagen und Mitdirektor des Kgl. Konservatoriums. Seine zahlreichen Werke jeder Gattung verraten den vornehmen, volkstümlich melodischen Schöpfer voll ausgeprägt nordischer Eigenart.

† in Graz Frau Rosa Kosjek, eine warme Förderin edler Musik; sie rief den „Kosjekchor" ins Leben, und in ihrem Heim, das durch ein halbes Jahrhundert die Pflegestätte der Musik war, wurde von Bach und Mozart bis zu den modernsten Meistern eine Reihe wertvoller Aufführungen veranstaltet, wobei Frau Rosa Kosjek viele junge Talente in ihrer Laufbahn förderte. Sie war eng befreundet mit bekannten Dichtern und Komponisten, wie Hamerling, Brahms, Rosegger, Wilhelm Kienzl. In Anerkennung der Verdienste um die Pflege der Kunst und Musik wurde die Verewigte 1927 durch die Verleihung der Goldenen Medaille vom Bundespräsidenten ausgezeichnet.

† der Schriftsteller Ferdinand J a n s e n, von dem u. a. der Text zu Hugo Kauns Oper „Menandra" und zu „Raphael" von Mattausch stammt, im Alter von 72 Jahren.

† J. O. P a l i z y n, einer der bekanntesten Dirigenten Sowjetrußlands.

† Adolph W e i d i g, Chicagoer Dirigent und Komponist, aus Hamburg gebürtig.

† kurz vor Vollendung seines 70. Lebensjahres am 24. September der langjährige Regisseur der Münchener Staatsoper, Prof. W i l l i W i r k. Der Verstorbene war ein Braunschweiger Pastorensohn und sollte ursprünglich in die Fußstapfen des Vaters treten. Statt dem Studium der Theologie widmete er sich aber bald dem des Gesanges und fand seine ersten Engagements als Tenorbuffo in Trier, Altenburg, Halle und Köln. Von dort holte ihn Possart 1904 nach München, wo er sich nun bald ganz dem Aufgabenkreise des Opernregisseurs, für den er als Regieassistent der Bayreuther Festspiele sich vorbereitet hatte, widmen sollte. Gastspielweise wurde er auch des öfteren nach auswärts berufen. Sein Name wird vor allem mit der Dresdener Uraufführung der „Salome" verbunden bleiben, zu deren Inszenierung ihn der persönliche Wille von Richard Strauß berief. Willi Wirk war ein Mann der Praxis, kein „lateinischer" Regisseur, mit Leib und Seele der Oper verbunden. Am wohlsten fühlte er sich auf dem Felde der Spieloper. Viel wertvolle Hinweise hat er dem jungen Sänger gegeben, wie denn auch nach seinem Rücktritt im Jahre 1926 die Arbeit des unermüdlichen Mannes der Ausbildung des sängerlichen Nachwuchses gewidmet blieb. Ein „Handbuch der Regiekunst" harrt noch der Veröffentlichung. Dr. W. Z.

## BÜHNE.

Das P r a g e r D e u t s c h e T h e a t e r bereitet für die Spielzeit 1931/1932 folgende neue Opernwerke vor: P f i t z n e r „Das Herz", W e i l l „Die Bürgschaft", W o l f f - F e r r a r i „Die schalkhafte Witwe", P u c c i n i „Turandot" und K ř i č k a „Spuk im Schloß". E. J.

Von den Theaterleitungen der Städte Darmstadt, Stuttgart und Karlsruhe werden gegenwärtig Verhandlungen über die Schaffung eines s ü d w e s t d e u t s c h e n Opernbundes gepflogen. Der Opernbund soll den Zweck verfolgen, durch gegenseitigen Austausch des Solo- und Orchesterpersonals Einsparnisse für die betreffenden Theater zu erzielen.

Das Staatstheater zu K a s s e l bereitet die Neueinstudierung von Hans Pfitzners „Palestrina", Richard Strauß' „Die ägyptische Helena", Wolf-Ferraris „Die schalkhafte Witwe", Max v. Schillings' „Mona Lisa" vor.

In der sudetendeutschen Stadt R u m b u r g kommt eine Spieloper zur Uraufführung, deren Held der Dichter Nikolaus Lenau ist. Das Textbuch stammt von Josef Hanisch, die Musik von Anton Leon S c h w a n.

Die polnische Theatergemeinde in K a t t o w i t z hat mit Rücksicht auf die Kürzung der von der Woiwodschaft gewährten Unterstützung nunmehr beschlossen, dem polnischen Theater in Kattowitz für die kommende Spielzeit eine Oper nicht anzugliedern.

Das Städtische Opernhaus E s s e n hat die Uraufführung der Operette „Madame wird Erzherzogin" („Madame l'Archiduc") von O f f e n b a c h in der Bearbeitung von Karl Kraus erworben.

Die Vereinigten Städtischen Theater zu K i e l werden im kommenden Winter Siegfried Wagners „Bärenhäuter" und Wolf-Ferraris „Schalkhafte Witwe" herausbringen.

Das Stadttheater zu L ü b e c k bringt R. Hegers „Bettler Namenlos", H. Reutters „Saul" und F. Busonis „Doktor Faust".

Die Oper in M a n n h e i m bringt nach dem „Tannhäuser" eine Neuinszenierung von Donizettis „Don Pasquale" in der Bearbeitung von Bierbaum-Kleefeld, im November die Erstaufführung von Kreneks „Leben des Orest", im Dezember die Erstaufführung von Pfitzners neuer Oper „Das Herz" (und zwar in zeitlicher Verbindung mit der Aufführung seines Oratoriums „Das dunkle Reich" durch die Volkssingakademie).

Das Stadttheater Hagen beging sein 20jähriges Bestehen mit drei Festaufführungen und zwar wurde am 3. Oktober „Die Fledermaus" von J. Strauß-Korngold in der Neugestaltung Max Reinhardts gespielt, am 4. Oktober die „Meistersinger" und am 7. Oktober Kleists „Prinz von Homburg".

„Der Musikant", die erfolgreichste Oper von Julius B i t t n e r, wird demnächst wieder in das Repertoire der Wiener Staatsoper aufgenommen.

Monteverdis Werken in der Neugestaltung von Carl O r f f begegnet man immer häufiger in den Programmen der Konzert- und Chorvereinigungen. So fand am 25. Oktober eine Aufführung der „Klage der Ariadne" unter Leitung von Alexander S c h a i c h e t in Zürich, am 26. Oktober eine Aufführung des „Orfeo" durch den Lehrergesangverein F ü r t h unter O. J. E n g m a i e r statt. Weitere Aufführungen folgen dann in Berlin, Mülheim und Würzburg.

Das Stadttheater zu H a g e n wird Haydn „Der Apotheker", Wolf-Ferrari „Die schalkhafte Witwe", E. N. von Reznicek „Spiel oder Ernst" herausbringen.

Karl Hermann P i l l n e y s musikalisches Zeitspiel „Von Freitag bis Donnerstag" (Libretto: Bruno Schönlank), wurde von Paul Bekker, dem Intendanten des Wiesbadener Staatstheaters, zur Aufführung erworben.

Die neue Oper von E. N. v. R e z n i c e k „Der G o n d o l i e r e d e s D o g e n", als Ergänzung zu

dem ſo erfolgreichen Einakter „Spiel oder Ernſt“ geſchrieben, gelangt am 24. Oktober am Stuttgarter Landestheater zur Uraufführung und wird noch in der erſten Hälfte der Spielzeit eine Reihe von Erſtaufführungen erleben.

Das Stadttheater zu Würzburg (Intendant Eugen Keller) hat Rimsky-Korſakows Oper „Mozart und Salieri“ (nach einem Text von Alexander Puſchkin) zur deutſchen Ur-Aufführung erworben.

Das Landestheater in Oldenburg wird im Laufe des Winters Glucks „Pilger von Mekka“, Hans Pfitzners „Das Herz“, Max v. Schillings „Pfeifertag“, Julius Weismanns „Schwanenweiß“, Wolf-Ferraris „Schalkhafte Witwe“ ſpielen.

In der erſten Hälfte September wurde in der Dresdner Staatsoper bereits Smetanas „Verkaufte Braut“ in neuer Einſtudierung herausgebracht, am 22. September folgte Gluck's „Orpheus und Eurydike“ neu einſtudiert und neu inſzeniert unter Zugrundelegung einer Faſſung der italieniſchen und franzöſiſchen Partitur des Meiſters unter der Leitung des GMD Buſch und des neuen Oberſpielleiters Dr. Alexander Schum. Gleichfalls unter der Leitung des GMD Buſch ſtand eine Neueinſtudierung des „Barbier von Sevilla“ und die Erſtaufführung von Johann Strauß' „Prinz Methuſalem“ in neuer textlicher Bearbeitung. — Die Sonntagsvorſtellungen brachten bisher einen Wagner-Zyklus, der nach kurzer Unterbrechung am 11. Oktober mit „Parſifal“ fortgeſetzt wurde. Wolf-Ferrari's „Schalkhafte Witwe“ und Verdi's „Don Carlos“ ſind die nächſten Novitäten der Staatsoper.

Das Stadttheater zu Osnabrück bereitet Glucks „Iphigenie in Aulis“, Haydns „Apotheker“, Marſchners „Templer und Jüdin“, Wolf-Ferraris „Schalkhafte Witwe“, Hans Pfitzners „Das Herz“ und Walther Braunfels' „Prinzeſſin Brambilla“ vor.

Aus dem Studio des Kammerſänger Mauck-Berlin wurden engagiert: A. Gerlach als lyr. Bariton an die Städtiſche Oper Berlin; an das gleiche Inſtitut die Damen M. Herbſt (Altiſtin) und C. Schmidt-Hartmann (Sopraniſtin); der Heldentenor B. Korell von Stokowski an die neue Deutſche Oper Philadelphia; W. Bodenſtein als Baßbuffo an das Landestheater Sondershauſen; L. Weider als erſter lyr. Tenor an das Staatstheater Aachen und Inge Stein (Koloraturſängerin) an das Stadttheater Lübeck.

Das Stadttheater zu Eſſen hat in den Spielplan 1931/32 Glucks „Alceſte“, E. N. v. Rezniceks „Spiel oder Ernſt“, Othmar Schoecks „Pentheſilea“, Bela Bartoks „Blaubart“ aufgenommen.

Hans Pfitzners neue Oper „Das Herz“ wird neben den Ur-Aufführungen in München und Berlin an einer ganzen Reihe deutſcher Bühnen für den kommenden Winter vorbereitet, ſo u. a. in Aachen, Breslau, Duisburg, Erfurt, Freiburg i. B., Halle, Hannover, Lübeck, Magdeburg, Mannheim, Oldenburg, Osnabrück, Prag, Saarbrücken, Weimar, Wien und Zürich.

Das Stadttheater zu Erfurt bereitet für den kommenden Winter Hans Pfitzners „Das Herz“, Wolf-Ferarris „Neugierige Frauen“, E. N. v. Rezniceks „Spiel oder Ernſt“, Wilhelm Kempffs „König Midas“ und Leo Janaceks „Aus einem Totenhaus“ vor.

## KONZERTPODIUM.

Dr. Walter Niemann (Leipzig) ſpielte mit großem Erfolg aus eigenen Klavierwerken im Stuttgarter Südfunk (Fränkiſche Sonate op. 88, Bali-Zyklus op. 116) und Leipziger Mitteldeutſchen Rundfunk („Waſſerſpiele“ aus op. 43, 92, 30, 69, 116).

Die Gründung eines Kammerorcheſters unternahm in Halle der dortige Kapellmeiſter Benno Plätz. Zum Teil ging das neue Orcheſter aus dem Hall. Symphonieorcheſter hervor, das der ſchweren Wirtſchaftskriſe zum Opfer gefallen iſt. Mit vier erleſenen Programmen (Bach, Händel, Telemann, Stamitz, Mozart, Vivaldi uſw.) kündigt ſich das Unternehmen an. Als Soliſten wirken: Margit Lanyt (Violine), Kurt Wichmann und Anny Quiſtorp (Geſang), Dr. Hans Gaartz (Klavier und Cembalo).

# Klassische Weihnachtsmusik für Klavier zu zwei Händen

Gesammelt und bearbeitet von Domorganist **Wilhelm Stahl.** Leicht bis mittelschwer. Ed.-Nr. 2241 . . . . . M. 2.—
Hierzu Ergänzungsstimmen: Violine I/II und Violoncello. Ed.-Nr. 2241 a, b, c . . . . . . . . . . . . . à M. 0.50

**Inhalt:** 1. **Buxtehude.** „Lobt Gott, ihr Christen allzugleich". 2. **Buxtehude.** „Ein Kind geborn zu Bethlehem" (Puer natus in Bethlehem). 3. **Pachelbel.** „Vom Himmel hoch da komm ich her". 4. **Corelli.** Pastorale aus dem Concerto grosso, Op. 6, Nr. 8 (Fatto per la notte di Natale). 5. **J. Gottfr. Walther.** „Gelobet seist du, Jesu Christ". 6. **J. Gottfr. Walther.** „Lobt Gott, ihr Christen allzugleich". 7. **J. Gottfr. Walther.** „Vom Himmel hoch, da komm ich her". 8. **J. Gottfr. Walther.** „Vom Himmel hoch, da komm ich her". **Joh. Seb. Bach.** „Gelobet seist du, Jesu Christ" (aus dem Weihnachts-Oratorium 1734). 10. **Joh. Seb. Bach.** „Nun singet und seid froh" („In dulci jubilo"). 11. **Händel.** Sinfonia pastorale (Hirtenmusik) aus dem Oratorium „Der Messias" (1742). 12. **Mozart.** „Morgen kommt der Weihnachtsmann." Variationen. 13. **Beethoven.** „Tochter Zion, freue dich". Variationen. Aus: 12 Variationen über Händels „Seht er kommt mit Preis gekrönt" aus dem Oratorium „Judas Makkabäus". 14. **Schumann.** Knecht Ruprecht, Op 68, Nr. 12. 15. **Schumann.** Winterszeit, op. 68, Nr. 38. 16 **Liszt.** Die Hirten an der Krippe („In dulci jubilo"). 17. **Liszt.** Marsch der heil. 3 Könige („Adestefideles" — „Herbei, o ihr Gläubigen"). 18. **Raff.** Gloria („Ehre sei Gott in der Höhe") Op. 216, Nr. 4. 19. **Raff.** Pastorale (I Pifferari), Op. 216, Nr. 5. 20. **Raff.** Um den Christbaum, Op. 216, Nr. 6. 21. **Niels W. Gade.** Die Weihnachtsglocken, Op. 36, Nr. 1. 22. **Niels W. Gade.** Der Weihnachtsbaum (Einzugsmarsch) Op. 36, Nr. 2.

**„Die Sammlung stellt das Beste dar, was auf diesem Gebiete überhaupt erschienen ist"** so lautet das einstimmige Urteil der Fachpresse. „Aus der Flut von Schundmusik, die sich „Weihnachtsstücke" nennt, ragt diese Sammlung empor; wir haben hier ein Hausmusikheft vor uns, das entschieden zu empfehlen ist." Die Singgemeinde

## Weihnachtsmärchen

für Klavier von **R. Vost,** Op. 8. Ein wirkungsvolles Vortragsstück größeren Stiles für geübte Pianisten. Auch für den Konzertsaal geeignet. Mittelschwer. Ed.-Nr. 1545 . . M. 1.20

## Weihnachtsalbum

84 Advents-, Weihnachts- und Neujahrslieder aus alter und neuer Zeit für 1 Singst. mit leichter Klavierbegl. (oder Harmon.- oder Orgelbegl.). Auch für Klavier oder Harmonium allein spielbar. Herausgegeben von **Friedr. Wiedermann,** Op. 14. Ed.-Nr. 1170 . . M. 2.—, in Halbleinen M. 3.80

„Dieses Notenbüchlein gehört in jedes Haus, in dem man deutsches Lied und deutschen Sang pflegt. Neben all' den beliebten und bekannten Weihnachtsliedern findet man soviel fast vergessene schöne Weisen, daß man nicht in Verlegenheit gerät, wenn es gilt, vielseitigem Verlangen Rechnung zu tragen. Der niedrige Preis erleichtert die Anschaffung."
F. N., Musikdirektor

## Eine Weihnachtsmusik für Gesang, Geige oder Flöte mit Klavier

Von **Martin Frey,** Op. 38. Ed.-Nr. 03132 . . . M. 1.50
„Eine leicht aufführbare Weihnachtsfantasie über beliebte Weihnachtslieder, die rechte Weihnachtsstimmung in die Herzen der Hörer zu tragen vermag."

## Weihnachten zur Laute

34 alte und neue für mittlere Stimme eingerichtete Weihnachtslieder mit Lautenbegleitung. Bearbeitet v. **E. Dahlke.** Enthält die schönsten unserer vielgesungenen Weihnachtslieder als auch bis jetzt noch wenig bekannte aus dem 17. und 18. Jahrhundert Der Lautensatz ist reich ausgestattet, jedoch bequem spielbar. Ed.-Nr. 03118. Taschenformat . M. 1.20

## Chorgesänge:

**(a cappella, wo nicht anders angegeben)**

### Weihnachtskantilene

(„Euch ist heute der Heiland geboren"). Kantate nach einer Dichtung von M. Claudius für Sopran- und Altsolo, Kinderchor, gemischten Chor, Streichorchester und Orgel von **Roderich v. Mojsisovics,** Op. 45b. Ed.-Nr. 03069, Part. M. 3.—, Ed.-Nr. 03070 a/l Soli-, Chor- u. Orchesterstimm. (à M. 0.40), komplett M. 4.40. „Ein modern gehaltenes, doch leicht aufführbares Werk, das auch kleineren, kirchlichen wie weltlichen Chören warm empfohlen werden kann".

### „Ehre sei Gott in der Höhe"

Dreistimmiger Frauenchor mit obligater Solo-Violine und und Orgel v. **Henri Marteau.** Ed.-Nr. 03042. Partitur und Stimmen (à M. 0.20, Violine M. 0.40) komplett . M. 2.50

### „Ich steh' an deiner Krippe hier"

Dreistimmiger Frauenchor von **Henri Marteau.**
Ed.-Nr. 03041, Partitur u. Stimmen (à M. 0.20) . M. 1.20

### Weihnachtszeit

(„Ringsumher kein Laut"). Vierstimmiger gemischter Chor mit Klavierbegleitung (Violine, Cello, Harmonium ad. lib.) von **E. Weidenhagen,** Op. 36 I. Ed.-Nr. 01942, Part. 1.—, Ed.-Nr. 01943 a/d Chorstimmen komplett M. 0.80, Ed.-Nr. 01944 e/g Begleitstimmen (Violine und Cello à M. 0.20, Harmonium M. 0.30) komplett . . . . . . . M. 0.70

### Weihnachtsmotette

für vierstimm. gemischten Chor von **G. Riemenschneider,** Op. 37. Ed.-Nr. 1232/6. Partitur und Stimmen (à M. 0.30) komplett . . . . . . . . . . . . . M. 2.40

Weitere Weihnachtsmusik
(auch für Orgel, Harmonium usw.) enthält der Steingräber-Sonderprospekt „Weihnachtsmusik"

Die Werke sind durch alle Buch- und Musikalienhandlungen (auch zur Ansicht) erhältlich

STEINGRÄBER VERLAG / LEIPZIG

Der „Scheinpflugsche Chor", der in mehr als zehnjähriger künstlerischer Arbeit unter seinem Begründer Paul Scheinpflug und seinem jetzigen Leiter Arnold Ebel eine große Anzahl hervorragender Choraufführungen in Berlin durchgeführt hat, stellt seine Konzerttätigkeit mit Rücksicht auf die wirtschaftlichen Schwierigkeiten ein. Der Chor hat unter den bedeutendsten Gastdirigenten wie Bruno Walter, Eduard Möricke, Dr. Ernst Kunwald, gesungen und hat in Berlin allein in etwa dreißig Aufführungen der IX. Symphonie mitgewirkt.

Auf dem diesjährigen Deutschen Katholikentag in Nürnberg wurde Ludwig Webers Chor „Aus hartem Weh" vom Münchner Domchor unter Prof. Berberich gesungen und gestaltete sich zu einer der eindrucksvollsten Darbietungen der Tagung.

In den Sinfoniekonzerten des Kurhauses Wiesbaden unter Leitung von GMD Schuricht und Prof. Clemens Krauß gelangen u. a. zur Aufführung: Graener: „Die Flöte von Sanssouci", Wagenaar: Ouvertüre zu „Der Widerspenstigen Zähmung" und Franz Schmidt: Variationen über ein Husarenlied, ferner Haydns „Schöpfung", Bachs „Matthäus-Passion" sowie Werke von Wagner, Liszt, Beethoven, Bruckner, Tschaikowsky, Brahms und Hindemith.

In den Philharmonischen Konzerten des Deutschen Theaterorchesters Prag (Ltg.: Georg Széll) sind folgende Erst- und Uraufführungen vorgesehen: Karl Weigl „Klavierkonzert mit Orchester", Maurice Ravel „Klavierkonzert mit Orchester", Darius Milhaud „Violinkonzert mit Orchester", Wladimir Vogel „Zwei Etüden für Orchester", Ernst Křenek „Suite aus der Musik zu Goethes Triumph der Empfindsamkeit" und Miroslaw Ponc „Vorspiel zu einer altgriechischen Tragödie" (im Vierteltonsystem). E. J.

Das Bad. Landestheater zu Karlsruhe zeigt für den kommenden Winter 8 Sinfoniekonzerte (Leitung Josef Krips) an, die im wesentlichen der Pflege der Klassiker gewidmet sind.

Die allwöchentlichen Konzerte auf der Kufsteiner Heldenorgel fanden ihren diesjährigen Abschluß mit einem großen Konzert Prof. Alfred Sittards, der Werke von Bach, Mozart, Liszt, Max Reger, sowie auch Eigenkompositionen zum Vortrag brachte. Die Feststunde wurde durch die österreichischen und deutschen Sender einem weiten Hörerkreis übermittelt.

Die Bruckner-Vereinigung in Berlin wird unter Leitung ihres Dirigenten Prof. Felix M. Gatz in der Reihe ihrer dieswinterlichen Konzertveranstaltungen eine Stabat-mater-Aufführung von Josef Lechthaler bringen. Weiter ist auch Max Regers „Böcklin-Suite" vorgesehen.

Die Städtischen Bühnen zu Hannover (Leitung Rudolf Krasselt) bringen in ihren 8 dieswinterlichen Symphoniekonzerten großenteils klassische Werke; an Namen lebender Komponisten finden wir in den Programmen lediglich Waldemar von Baußnern und Igor Strawinsky.

Das letzte diesjährige Konzert des Kurorchesters zu Bad Salzuflen war dem Komponisten Prof. August Weweler-Detmold gewidmet.

Im ersten dieswinterlichen Konzert der Musikgesellschaft „Harmonie" zu Saarbrücken sang Amalie Merz-Tunner-München neben mit großem Beifall aufgenommenen Liedern von Schumann und Schubert selten gehörte Arien von Scarlatti, Ariosti und Händel, mit Cembalobegleitung.

Kurt von Wolfurts „Divertimento" für Orchester (erschienen im Verlag Ries und Erler, Berlin), das vorigen Winter seine glanzvolle Uraufführung unter GMD Fritz Busch in Dresden mit der Dresdner Staatskapelle erlebte, gelangt in den nächsten Monaten unter anderem in München, Leipzig, Riga zur Aufführung.

Die städtische Verwaltung von Köln hat Musikdirektor Abendroth und den Orchestervorstand davon unterrichtet, daß ein beschleunigter Abbau beim Städtischen Orchester infolge der steigenden Finanznot unabwendbar sei. Es wird eine möglichst baldige Verringerung des städtischen Orchesters um 30 Musiker angestrebt.

Die Stockholmer Konzert-Vereinigung wird die neun Konzerte der Saison je einem Komponisten widmen, nämlich Haydn, Mozart, Beethoven, Wagner, Brahms, Tschaikowsky, Sibelius, Stenhammer und Alfvén; drei Konzerte bieten Tanzmusik aller Zeiten. Nur zwei ausländische Dirigenten sind engagiert worden, beide aus Deutschland, nämlich Fritz Busch und Hans Weisbach. Zum Haydn-Jubiläum am 1. April wird man außer einem Konzert mit Instrumentalwerken des Meisters auch die „Schöpfung" zu Gehör bringen. Unter den ausländischen Solisten hat man die Mehrzahl aus Deutschland gewählt; Pianisten: Moriz Rosenthal, Viktor Schiöler und Franz Wagner (Dresden); Sänger: Eva Liebenberg, Julius Patzak, Fred Driffen und Rudolf Watzke.

Die westdeutsche Erstaufführung des Oratoriums „Das Unaufhörliche" von Paul Hindemith soll im November unter Wilhelm Sieben in Dortmund stattfinden.

Die 4. Sinfonie von Max Trapp wird im laufenden Konzertjahr u. a. aufgeführt in Boston, Chicago, Hannover, Leipzig (Gewandhaus), Lübeck, Oldenburg und Teplitz.

Das Basler Kammerorchester (Leitung Paul Sacher) zeigt für den kommenden Winter 5 Abonnementskonzerte an, die eine große Anzahl von Erstaufführungen (darunter Werke von Heinrich Schütz, Bach, Mozart, Haydn, Reger) für Basel bringen. Ein gleichzeitig zum Versand ge-

Neuerscheinung:

# JOSEPH MARIA MÜLLER-BLATTAU

# Grundzüge einer Geschichte der Fuge

140 Seiten, mit einem Anhang von Notenbeispielen, zweite verbesserte und völlig neu ausgestattete Auflage, kartoniert Mk. 4.–

*

Inhalt:

1. Teil: Geschichte der Imitation bis zu den eigentlichen Vorformen der Fuge (13.–16. Jahrhundert). 1. Kapitel: Stimmtausch, Kanon und kanonische Imitation. 2. Kapitel: Die Entwicklung der kontrapunktischen Imitation. – 2. Teil: Die Fuge bis zu Joh. Seb. Bach. 1. Kapitel: Vorformen der Fuge in der Musik des 16. Jahrhunderts. 2. Kapitel: Die Fuge im musikalischen Barock. – 3. Teil: 1. Kapitel: Die Fuge in der Theorie der Klassik und Romantik bis zur Gegenwart. 2. Kapitel: Die Fuge in der Musik der Klassik und Romantik bis zur Gegenwart.

*

In diesem Werk, das eine in dem großen Bau der Musikgeschichte in vieler Hinsicht stets peinlich empfundene Lücke ausfüllt, der ersten und einzigen Geschichte der Fuge, bietet der Verfasser nicht nur eine reine Entwicklungsgeschichte dieser Form, sondern er stellt den Zusammenhang her zwischen Form und Stil und zeigt die Bedeutung der Form als Ausdruck des geistigen Lebens der Zeit, des Volkes, der Persönlichkeit, kurz, er zeigt den Sinn der Fuge. Die zweite Auflage ist nach dem neuesten Stand der Forschungen erweitert, umgearbeitet und völlig neu ausgestattet, sodaß dieses grundlegend wichtige Buch nun erst ganz zur Wirkung kommen wird.

Der Bärenreiter-Verlag zu Kassel

# Kammermusik-Werke

## von Schweizer Komponisten

**ANDREAE, VOLKM.**
op. 9 Streichquartett B-dur
op. 14 Zweites Klaviertrio Es-dur
op. 29 Streichtrio (Nr. 2) d-moll
op. 33 Streichquartett (Nr. 2) e-moll

**BRUN, FRITZ**
Streichquartett C-dur

**DAVID, K. H.**
op. 17 Trio für Klavier, Violine und Violoncello

**FLURY, RICH.**
Streichquartett in d-moll

**GEISER, WALTHER**
op. 6 Streichquartett

**HUBER, HANS**
op. 110 Klavierquartett B-dur
op. 117 Klavierquartett E-dur
op. 136 Quintett f. Pfte., Fl., Klar., Horn u. Fag.
Streichquartett F-dur
Sextett in B-dur für Pfte., Fl., Ob., Klar., Fagott und Horn

**JESINGHAUS, WALTER**
op. 32 A. Kleines Trio für Violine, Viola und Violoncello **Neu**

**LAQUAI, REINH.**
Streichtrio G-dur

**LAVATER, HANS**
Streichquartett in g-moll **Neu**

**MARTIN, FRANK**
Klaviertrio über irländische Volkslieder

**MOESCHINGER, ALB.**
Divertimento (Streichtrio)

**SCHOECK, OTHM.**
op. 23 Streichquartett D-dur

**SUTER, HERM.**
op. 10 II. Streichquartett cis-moll
op. 18 Sextett D-dur für 2 Viol., Va., 2 Vc. und Kontrabaß
op. 20 III. Streichquartett G-dur (Amselrute)

**WEHRLI, WERNER**
op. 8 Streichquartett G-dur




Auswahlsendungen durch jede Musikalienhandlung sowie direkt vom
VERLAG GEBR. HUG & CO., ZÜRICH UND LEIPZIG

langender Bericht über die bisherige fünfjährige Tätigkeit des Baſler Kammerchores läßt erkennen, welch ernſthafte Arbeit in dieſer Vereinigung bisher geleiſtet wurde.

Die ſtädtiſchen Sinfoniekonzerte zu Halle/S. (Leitung GMD Erich Band) eröffneten die Reihe der dieswinterlichen Veranſtaltungen mit einem Beethoven-Abend. Dieſes zugleich 50. ſtädtiſche Sinfoniekonzert (ſeit 1925) gab Veranlaſſung in einer rückſchauenden Überſicht aufzuzeigen, daß die Konzerte neben der hervorragenden Pflege der Klaſſiker, vornehmlich Haydn, Händel, Mozart, Beethoven, Brahms, Bruckner und Max Reger auch für das Schaffen unſerer lebenden Komponiſten wie H. Ambroſius, W. Braunfels, J. Haas, S. von Hausegger, P. Hindemith, P. Juon, P. Kletzki, Karl Marx, H. Pfitzner, G. Raphael, E. N. von Reznicek, G. Schumann, K. Thomas, H. W. von Waltershauſen, J. Weismann und R. Wetz mit Nachdruck und Erfolg eingetreten ſind.

Die Münchener Theater-Gemeinde hat am 29. Oktober Joſef Reiters „Goethe-Symphonie" unter Leitung von GMD Prof. Franz Mikorey, der das Werk auch bei der Uraufführung in Wien dirigiert hat, zu der erſten reichsdeutſchen Aufführung gebracht. Außerdem gibt die Theatergemeinde dieſen Winter einen fünf Abende umfaſſenden Bruckner-Zyklus mit ſämtlichen neun Symphonien Anton Bruckners; als Dirigenten ſind bisher Siegmund von Hausegger, Hans Knappertsbuſch und Heinrich Laber verpflichtet worden.

Der Weſtdeutſche Kammerchor (Hagen) bringt in dieſer Saiſon Neuheiten von Hugo Kaun, Hugo Herrmann, Rich. Greß, Artur Laugs, Otto Siegl, Karl Marx und Peſtalozzi zu Gehör. Die Leitung der geplanten vier Abonnementskonzerte liegt in den Händen von Otto Laugs.

Die Uraufführung von J. Gatter, „Das Hohelied", für Männerchor, Sopranſolo und kleines Orcheſter, findet am 6. November unter Leitung des Komponiſten in Plauen ſtatt. Die nächſten Aufführungen ſind feſtgeſetzt in Bautzen, Saarbrücken und Kaiſerslautern.

Wilhelm Furtwängler hat die I. Sinfonie von Bernhard Sekles auf das Programm ſeiner Gaſtkonzerte in Mannheim geſetzt.

Kapellmeiſter Fritz Mahler, der Neffe des berühmten Komponiſten Guſtav Mahler, dirigierte vor kurzem zwei Abonnementskonzerte der Städt. Kuverwaltung Wiesbaden.

Die „Geſellſchaft der Muſikfreunde" in Coburg, die in der Pflege guter Muſik in der hieſigen Stadt und weiteren Umgegend in vorderſter Reihe ſteht, hat folgende Veranſtaltungen in Ausſicht geſtellt: 3 Symphoniekonzerte mit der Kapelle des Landestheaters und den Künſtlern Mainardi-Berlin (Cello), Kempff-Berlin (Klavier), Havemann-Berlin (Violine); ein Konzert der Comedian Harmoniſts-Berlin; einen Liederabend der Koloraturſängerin der Wiener Staatsoper Adele Kern; eine Feſtvorſtellung der Walküre in Bayreuther Beſetzung; ein großes Kirchenkonzert des Berliner Dom-Chors.

—r.

Die Erfurter Konzertvereinigung wartet in dieſem Winter mit einem Programm auf, deſſen Reichhaltigkeit in Erſtaunen verſetzt. Es gelangen zur Erſtaufführung Tochs Suite, Hindemiths Klavierkonzert (wobei ſich der Komponiſt als Dirigent erproben wird), Strawinskys Pſalmenſinfonie, ferner Werke von Conrad Beck, Jerzy Fitelberg, Graener, Lopatnikoff, Ravel u. a.

Prof. Dr. L. Neubeck hat anläßlich der Karlsbader Feſtſpielwoche ein großes Sinfoniekonzert als Gaſt geleitet und bei Publikum und Preſſe einen außerordentlichen Erfolg erzielt. Das Konzert wurde auf ſämtliche tſchech. Sender übertragen. — Prof. Neubeck, der bekanntlich im Vorjahre auch als Gaſt des Nationaltheaters in Prag dirigierte, iſt auf Grund ſeiner Erfolge eingeladen worden, auch im kommenden Winter wieder in Prag zu gaſtieren.

Die Städtiſchen Konzerte in Münſter i. W. bieten an Neuheiten Milhauds Violinkonzert, W. Vogels Orcheſter-Etüden, Hindemiths Bratſchen-Konzert, Wunſchs Luſtſpiel-Suite, Kodalys „Maroczeker Tänze", Trapps Klavierkonzert und das Oratorium „Die Heilige Eliſabeth", unter Leitung von R. v. Alpenburg.

Im ersten Gürzenich-Konzert der Stadt Köln gab es eine kleine Überraschung, so etwas wie eine Schubert-Uraufführung: Die Ouvertüre zum Singspiel „Der Frauenkrieg", die Emil Alfred Herrmann mangels eines originalen Vorspiels in seiner Neubearbeitung der „Verschworenen" Franz Schuberts aus dem thematischen Material der Oper mit leichter Hand geformt hat. Das knapp 10 Minuten dauernde, lieblich singende und tanzende Werkchen, das gewissermassen die Quintessenz des Spiels enthält, wurde von GMD Abendroth klangschön geboten und machte Ausführenden wie Hörenden offenbar viel Freude.

Das neue Werk von Otto Siegl „Eines Menschen Lied", Kantate auf Texte von Ernst Goll für gem. Chor, Soli und Orchester wird vom Zentralbildungsausschuß Düsseldorf unter Dr. Hans Paulig aufgeführt. Die reichsdeutsche Ur-Aufführung des Werkes bringen Düsseldorfer Volkschor und Sinfonie-Orchester am 31. Jan. 1932 heraus.

Im I. Orchesterkonzert des Musikvereins Münster i. W. wurde Dr. Hermann Zilcher als Dirigent, Pianist und Komponist von einem außergewöhnlich zahlreichen Publikum in der Stadthalle stürmisch gefeiert. Die Vortragsfolge umfaßte: Mozart: Klavierkonzert B-dur (K. V. 595), Zilcher: Hölderlin-Zyklus für hohe Singstimme und Orchester (Solistin: Margret Zilcher-Kiesekamp) und Brahms: I. Symphonie.

Das Landestheater zu Braunschweig bereitet für den kommenden Winter unter Leitung von GMD Klaus Nettstraeter 6 Sinfoniekonzerte vor, die u. a. Mozarts „3. Sinfonie C-dur", Regers „Ballett-Suite" und Hans Pfitzners „Das dunkle Reich" erstmals für Braunschweig bringen.

Dietrich Amende, Regensburg, brachte vor einigen Wochen mit seinem Schülerchor-Orchester einen Abend mit Werken von Franz Schubert und Joseph Haas und zeigte sich wieder als vortrefflicher Pianist in einem Klavierabend mit Werken von Bach, Beethoven,, Schubert, Max Reger, Debussy und Chopin, wobei ihm Reger und Debussy besonders gut gelangen.

Die Dresdner Opernhauskonzerte. Die Programme der zwölf Sinfoniekonzerte, die von GMD Fritz Busch bereits vor Wochen entworfen waren, enthielten neben dem klassischen Repertoir eine Anzahl von Werken zeitgenössischer Komponisten. Diese Absicht des Generalmusikdirektors läßt sich in diesem Jahre nicht verwirklichen. Die mit dem Verbande zum Schutze musikalischer Aufführungsrechte gepflogenen Verhandlungen über eine der gegenwärtigen Notzeit entsprechende Bemessung der Aufführungsgebühren sind ergebnislos verlaufen, da der Verband eine angemessene Ermäßigung der Aufführungsgebühren nicht zugestehen will. Wenn auch die Leitung der Staatstheater im Einverständnis mit GMD Busch sich durchaus der Aufgabe bewußt ist, neben der klassischen auch die zeitgenössische Kunst zu pflegen, so muß sie doch auf sparsamste Verwendung der ihr anvertrauten Mittel bedacht sein und verlangen, daß der gegenwärtigen Notzeit auch von der Organisation der Komponisten Rechnung getragen wird. Da dies trotz nachhaltiger Bemühungen nicht zu erreichen gewesen ist, hat sich GMD Busch zu seinem Bedauern gezwungen gesehen, die Programme teilweise umzugestalten. Vorgesehen sind nunmehr Werke von Bach, Beethoven, Berlioz, Brahms, Bruckner, Cesar Franck, Händel, Haydn, Mendelssohn, Mozart, Mussorgsky, Rossini, Schubert, Schumann, Johann Strauß, Tschaikowsky, Vivaldi, Rich. Wagner, Weber. Als Solisten sind u. a. verpflichtet: Jan Dahmen, Karl Hesse, M. Horszowski, Bronislaw Hubermann, Egon Petri. Das erste Konzert fand am 16. Oktober statt. Die Anrechtspreise sind gegenüber dem Vorjahre gesenkt worden. Auch ist die Zahlung der Anrechtspreise in zwei Raten vorgesehen, um möglichst vielen Anrechtinhabern die Wiedereinlösung zu ermöglichen. — (Diese uns zugegangenen Mitteilungen sind bezeichnend genug für die Verworrenheit der urheberrechtlichen Fragen. Die Schriftltg.)

## DER SCHAFFENDE KÜNSTLER.

Eugen d'Albert ist mit der Fertigstellung seiner neuen Oper „Mister Wu" beschäftigt, deren Instrumentation zu Weihnachten beendet sein wird. Das mit Spannung erwartete Werk wird noch im Laufe dieser Spielzeit an einer Anzahl von Bühnen zur Aufführung gelangen.

Eine musikalische Komödie „Rosita und Kollino" vollendete Ossip Dymow.

Othmar Schoeck hat eine Sonate in E für Violine und Klavier vollendet, die im kommenden Winter zur Uraufführung gelangen wird.

Uraufführungen von Kompositionen von Karl Meister: Durch das Pfalz-Orchester kommen zur Aufführung am 30. Dezember in Ludwigshafen „Passacaglia" für Orgel und großes Orchester (mit Kirchenmusikdirektor Arno Landmann) und am 15. April in Landau „Kurze Symphonie". In beiden Konzerten wird der Münchner Komponist Karl Meister (z. Zt. Landau) selbst dirigieren. Ferner war ein Teil des am 23. Oktober stattgehabten Wohltätigkeitskonzertes des Landauer Gymnasiums Kompositionen von Karl Meister gewidmet.

Von dem Leipziger Komponisten Georg Trexler wurde im Orgelkonzert des Mitteldeutschen Senders am Sonntag den 11. Oktober, eine Improvisation und Passacaglia über ein gregorianisches Thema für Orgel von Hans Fest uraufgeführt.

## VERSCHIEDENES.

Univ.-Prof. Dr. Victor Junk, deſſen Nachruf auf Franz Schalk wir im letzten Heft dieſer Zeitſchrift brachten, iſt von der Leitung der „Neuen Öſterreichiſchen Biographie" beauftragt worden, für dieſelbe den Artikel „Franz Schalk" zu ſchreiben. Derſelbe wird in dem bereits im Druck befindlichen VIII. Bande des großen öſterreichiſchen Unternehmens erſcheinen.

Im Rahmen der „Badiſchen Woche 1931" gelangten in Karlsruhe durch den Badiſchen Kammerchor unter Leitung von Franz Philipp doppelchörige Kompoſitionen von Euſebius Veit aus dem Anfange des 17. Jahrhunderts erſtmalig zur Aufführung, deren Bearbeitung und Übertragung durch Dr. Otto zur Nedden (Tübingen) erfolgte. Die Aufführung, die auch im Rundfunk wiederholt wurde, wurde durch einen Vortrag von Dr. zur Nedden über die Muſikpflege an den badiſchen Fürſtenhöfen im 16. und 17. Jahrhundert eingeleitet.

Nach der Kufſteiner Heldenorgel wird nunmehr auch in der St. Johanniskirche in Lüneburg die „Heldenorgel" fertiggeſtellt. Bereits 1926 faßte der Johanniskirchenorganiſt Carl Hoffmann dieſen Gedanken, nachdem von ihm im Jahre 1923 der Umbau des alten wundervollen Inſtruments veranlaßt worden war. Die Pfeifen mit den eingravierten Namen der Toten ſind für den Beſchauer frei ſichtbar.

Dr. Ludwig Landshoff gibt ſoeben eine bisher nur im Manuſkript exiſtierende „Nelſon-Arie" von Haydn heraus, die in den letzten Lebensjahren des Meiſters bei einem Beſuch, den Nelſon und die Lady Hamilton auf Schloß Eſterhazy machten, komponiert wurde. Das Werk, das aus einer echt Haydn'ſchen Arie und einem großen Rezitativ beſteht, erſcheint gleichzeitig in der Ausgabe für Geſang und Klavier und einer von Dr. Landshoff beſorgten Inſtrumentation und iſt für eine Reihe von Haydn-Feiern vorgeſehen. — Weiter veröffentlicht Dr. Landshoff eine bisher unveröffentlichte A-dur-Symphonie Haydns, die ſich namentlich durch einen Mittelſatz von eigenartiger Kühnheit auszeichnet. Die Entſtehungszeit des Werkes fällt in die 70er Jahre des 18. Jahrhunderts.

Die Wiener bekannte Konzertdirektion Gutmann iſt zuſammengebrochen. Die Paſſiven betragen 350000 Schilling, denen ſo gut wie überhaupt keine Aktiven gegenüberſtehen.

Der Muſikſenat der Akademie der Künſte hat ſich in einer bedeutſamen Sitzung eingehend mit der Notlage der deutſchen Muſiker und der Exiſtenzgefährdung der deutſchen Orcheſter beſchäftigt und beſchloſſen, im Einvernehmen mit der Geſamtakademie und dem preußiſchen Kultusminiſterium alles zu tun, um die Erhaltung der Orcheſter mit allen Mitteln zu ſichern.

## FUNK UND FILM.

Eine Othmar Wetchy-Stunde veranſtaltete der Leipziger Rundfunk. Zur Aufführung gelangten Lieder und Klavierwerke unter Mitwirkung von Margarethe Peiſeler-Schmutzler (Geſang), Anny Hartig (Wien) Klavier. Die Begleitung beſorgte der Komponiſt. — Ferner gelangen vom gleichen Komponiſten demnächſt zur Aufführung: „Prolog zu einem heiteren Spiel" für Orcheſter im Wiener Rundfunk (Prof. Kabaſta) und die beiden Konzertarien mit Orcheſter „Liebesode" und „Ode an Gott" im Rundfunk Köln (Dr. W. Buſchkötter).

Das muſikaliſche Programm des Oſtmarken-Rundfunk (Leitung Erich Seidler) ſieht für den kommenden Winter eine zykliſche Darbietung ſämtlicher Orgelwerke Max Regers vor. Von den weiter geplanten Erſtaufführungen intereſſieren beſonders: Max Ungers „Die Jahreszeiten", Hans Wedigs „Suite op. 3", Kurt von Wolfurts „Tripelfuge", Walter Braunfels' „Vorſpiel und Prolog der Nachtigall" aus „Die Vögel".

Im November findet im Kölner Rundfunk unter der Leitung von Wilhelm Buſchkötter die Uraufführung eines Cembalo-Konzertes von W. Friedemann Bach ſtatt, das Prof. W. Eickemeyer herausgibt. Den Cembalopart ſpielt die Wiesbadener Pianiſtin Heida Hermans.

Hugo Reinhold, der Neſtor der Wiener Klavierpädagogen, der es ſo köſtlich verſteht, für die kleinen Hände aus der Klavierübung ein Vergnügen zu machen, die Plage zum Ehrgeiz zu veredeln, hat nun neue Klavierſtücke „Impreſſionen" im Verlag A. Goll in Wien) erſcheinen laſſen, die gleichfalls neben dem pädagogiſchen auch künſtleriſchen Wert beſitzen, ſo daß ſie kürzlich von Prof. Otto Schulhof im Wiener Radio zum Vortrag gebracht wurden.

## DEUTSCHE MUSIK IM AUSLAND.

Heinrich Laber wurde nach Südamerika eingeladen, und zwar für 8—10 Konzerte nach Montevideo, der Hauptſtadt von Uruguay.

Prof. F. Chriſtianſen in Northfield und Prof. O. Hagen in Foreſt City (beide in U. S. A.) brachten im vorigen Jahre Chöre von Albert Kranz zur Aufführung. Prof. Hagen hat auch für den kommenden Winter geiſtliche Kompoſitionen von Kranz in das Programm ſeines Chores „Waldorf College" aufgenommen. Die engliſche Überſetzung beſorgte Dr. Joh. Haaſe.

Der Thomanerchor unternahm vom 27. September bis Mitte Oktober eine Konzertreiſe über Kopenhagen, Malmö und Gotenburg nach Norwegen in die Städte Oslo, Bergen, Drontheim, Hamar, Sarpsburg, Frederikſtad u. a.

Herausgeber: Guſtav Boſſe in Regensburg. — Hauptſchriftleiter: Dr. Alfred Heuß, Gaſchwitz bei Leipzig, Guſtav Meiſelſtraße 23. — Verantwortlicher Schriftleiter und Schriftleiter für Norddeutſchland: Dr. Fritz Stege, Berlin-Johannisthal, Sturmvogelſtr. 10. — Schriftleiter für Weſtdeutſchland: Prof. Dr. Hermann Unger, Köln-Marienburg, Alteburgerſtr. 338. — Schriftleiter für Öſterreich: Univ.-Prof. Dr. Victor Junk, Wien III, Hainburgerſtr. 19. — Für den Verlag und den Anzeigenteil verantwortlich: Guſtav Boſſe Verlag, Regensburg.
Gedruckt in der Graphiſchen Kunſtanſtalt Heinrich Schiele in Regensburg.

# ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

**Monatsſchrift für eine geiſtige Erneuerung der deutſchen Muſik**

Gegründet 1834 als „Neue Zeitſchrift für Muſik“ von Robert Schumann
Seit 1906 vereinigt mit dem „Muſikaliſchen Wochenblatt“

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG
HAUPTSCHRIFTLEITER: DR. ALFRED HEUSS, GASCHWITZ BEI LEIPZIG

Schriftleitung für Norddeutſchland:
Dr. Fritz Stege, Berlin

Schriftleitung für Weſtdeutſchland:
Prof. Dr. Hermann Unger, Köln

Schriftleitung für Öſterreich:
Univ.-Prof. Dr. Victor Junk, Wien



98. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / DEZEMBER 1931 HEFT 12

## INHALT



Bildbeilagen:



Notenbeilage:



BEZUGSBEDINGUNGEN

Die Zeitſchrift für Muſik koſtet im In- und Ausland im Vierteljahr RM. 4.—, Einzelheft RM. 1.50

Sie iſt zu beziehen: a) durch alle Buch- und Muſikalienhandlungen, b) vom Verlag der „Zeitſchrift für Muſik“ Guſtav Boſſe Verlag in Regensburg direkt, c) durch alle Poſtämter (bezw. beim Briefboten zu beſtellen). Bei Streifbandzuſtellung werden Portoſpeſen berechnet. Der Bezugspreis iſt im Voraus zu bezahlen

INSERTIONSBEDINGUNGEN

Preiſe für Anzeigen: 1/1 Seite RM. 180.—, 1/2 Seite RM. 94.—, 1/4 Seite RM. 50.—, 1/8 Seite RM. 28.—,
die einſpalt. 68 mm breite Millimeterzeile koſtet RM. 0.80. Bei Platzvorſchrift 25% Aufſchlag. Eine Anzeigenſeite iſt 203 mm hoch und 140 mm breit
Zahlſtellen des Verlages (Guſtav Boſſe Verlag): Bayer. Staatsbank, Regensburg; Poſtſcheckkonto: Nürnberg 14349; Öſterr. Poſtſparkaſſe: Wien 156451

## Aus neuerſchienenen Büchern.

Aus Heinrich Schütz, Geſammelte Briefe und Schriften, herausg. von Dr. Erich H. Müller (Band 45 der „Deutſchen Muſikbücherei", Guſtav Boſſe Verlag, Regensburg). Vgl. auch die Beſprechung auf S. 1072/3 dieſes Heftes.

Nr. 93.

Durchlauchtigſter Hochgeborner Churfürſt, gnädigſter Herr!

Ewer Churf Durchl auch unterthngſt zu berichten, kan Ich keinen ümbgang haben, was geſtalt in meinem mühſeligen lebenslauff bis in das 70 Jahr (: darinnen Ich Itzo lebe :) Ich fortgerücket binn, vndt wegen, von Kindesbeinen auff vndt meinem zwölfften Jahre an (: in welchem Ich frühzeitig Von meinen Seeligen Eltern in die frembde gerathen binn :) auff dieſer Welt, ſonder Ruhm ausgeſtandenen Vielen arbeit, ſtudiums undt allerhandt mühſeligkeiten, mich numehr derogeſtalt, an Kräfften, geſichte, gehör abnemende undt geſchwächet, Meine Muſicaliſche Vena oder Ader auch zu mühſamen compoſitiones vndt vielen neven Inventionen ziemlicher maſſen vertrocknet, langſamb undt ſchwer, vndt in Summa, dem itzigen weitläufigen Corpori musico alhier ferner gnüglich undt rühmlich vorzuſtehen, vndt dasſelbige zu dirigiren, mich keines weges baſtant [?] oder genugſamb geſchickt, Sondern vielmehr mir gantz ohnmöglich mehr befinden thue, dahero dann auch undt inſonderheit ümb beruhigung meines vermuhtlich noch übrigen kurtzen lebens, wie auch beſſerer Verpflegung meiner geſundheit willen, an E. Churfl Durchl hiemit mein gantz inſtändiges, vnterthngſtes bitten gelanget, Sie geruhen gngſt, (: iedoch ſonder einiger masgebung :) durch den Herrn Hofmarſchalln, nebenſt H Oberhoffprediger, vieleicht auch mit Ratherholung bey E. Churfl Durchl. geliebten Herrn Sohn dem Herrn Churprintzen, Es dahin gndgſt vermiteln zu laſſen, wie Sonder abgang der auffwartung, So wohl in der Kirche, als für der Taffel, Ich hinfort in die von mir gewünſchte freyheit verſetzet, der würklichen perſönlichen ordentlichen auffwartung überhoben, undt für einen Proviſionen erklert v. gehalten werden möge. Wonebſt Ich gleichwol dieſes vnterthngſten anerbietens binn, das in fall mir, oder andere bey handen habende Compoſitionen bey der Capell hinfüro auch zu gebrauchen für würdig gehalten vndt von mir begeret werden möchten, das dieſelbigen Ich ſo dann iedesmal gar gerne hergeben vnd abfolgen laſſen, wie auch bis an meinen todt, nach meinem übrigen Vermögen, auff ſolche Weiſe, vndt gleichſamb allhier von meinem Hauſe aus die Muſic follnds gern bedienen helffen will.

Vndt wie mir nicht zweiffelt, E. Churfl Durchl die unümbgängliche noht meines vnterthngſten ſuchens hirunter genugſamb ermeſſen werden, Alſo binn deroſelbigen gewürigen, gndgſter Reſolution vnd anordnung hierauff, in vnterthngſter gutter Hoffnung mit großer Verlangen Ich auch gewärtig. Dieſelbigen der göttlichen beſchirmung in allen am Seel vnd leibe gewünſchten Churf wolergehen, trewlichſt entpfelende

E. Churfl Durchl

Trewunterthngſter pflichtſchuldigſter vierzigjähriger Diener

Henrich Schütz

Capellmeiſter Mpp.

Signatum Dresden am 29 May Ao 1655

## Ehrungen.

Dr. Karl Muck hat das Ehrenpräſidium in der Internationalen Bruckner-Geſellſchaft als Nachfolger des verſtorbenen Franz Schalk übernommen. Muck iſt noch einer der wenigen, die wie Schalk zu Bruckner in einem engen perſönlichen Verhältnis geſtanden haben.

Der jungen Geigerin Ruth Kemper, die in den Dirigenten- und Muſikkurſen der Internationalen Stiftung Mozarteum zur Dirigentin ausgebildet wurde, iſt vom Kuratorium der Stiftung die Lilli Lehmann-Medaille verliehen worden. Mit dieſer 1916 geſtifteten Medaille werden Abſolventen von beſonderer künſtleriſcher Begabung und Reife ausgezeichnet.

Joſeph Szigeti wurde von der ungariſchen Regierung mit dem Offizierskreuz des Verdienſtordens ausgezeichnet.

Unter großer Beteiligung des In- und Auslandes wurde der däniſche Komponiſt Carl Nielſen von der Kopenhagener Domkirche aus auf dem Weſtfriedhof in Kopenhagen beſtattet, wo der Verſtorbene ein Ehrengrab der Stadt erhielt.

Der Berliner Sängerverein „Caecilia Melodia" (Chormeiſter Max Eſchke) wurde anläßlich ſeines 75jährigen Beſtehens in Anerkennung ſeiner Verdienſte für die Hebung des Chorgeſanges mit der Zelterplakette des Preuß. Kultusminiſteriums ausgezeichnet.

Die tſchechoſlowakiſchen Staatspreiſe für Muſik für das Jahr 1931 haben abermals beſtätigt, daß die Deutſchen in der Tſchechoſlowakiſchen Republik nur Staatsbürger zweiter Ordnung ſind. Unter ſieben zur Verteilung gelangten Preiſen fiel ein einziger an einen

deutſchen Künſtler, trotzdem mit Rückſicht auf die Bevölkerungsziffer (ein Drittel Deutſche gegen zwei Drittel Nichtdeutſche) das Verhältnis wenigſtens 2:5 hätte betragen ſollen. Der deutſche Preisträger iſt der Pianiſt Franz Langer, der als Leiter der Konzertklaſſe für Klavier an der Prager Deutſchen Muſikakademie wirkt und der durch mehrere Konzerte auch im deutſchen Auslande bekannt geworden iſt. Die tſchechiſchen Staatspreisträger für Muſik ſind: Alois Hába (für ſeine in München uraufgeführte Viertelton-Oper „Die Mutter“), der Komponiſt Wilhelm Petrzelka, der Pianiſt Johann Heřman, der Opernregiſſeur des Tſchechiſchen Staats- und Nationaltheaters Ferdinand Pujmann und die Geiger Jaroslov Kocian und Ottokar Sevčik. Es wird die Leſer der „ZFM“ ſicher auch intereſſieren, zu erfahren, daß der deutſche Staatspreis für Literatur dem Böhmerwalddichter Hans Watzlik zugeſprochen wurde (für ſeinen Roman „Der Pfarrer von Dornloh“); denn Watzlik hat nicht nur in der „ZFM“ bereits Beiträge ſeiner Erzählerkunſt gegeben, ſondern auch im Verlage von Guſtav Boſſe in Regensburg ein gedanken- und gefühlsreiches Beethoven-Novellen-Büchlein unter dem Titel „Adlereinſam“ erſcheinen laſſen. E. J.

## Preisausſchreiben u. a.

Litolff-Preisausſchreiben „Hausmuſik für Inſtrumente“. Henry Litolff's Verlag in Braunſchweig erläßt ein Preisausſchreiben für neue Hausmuſik, deſſen Grundſetzung im Hauptabſchnitt wie folgt lautet: „Die Entwicklung der Muſik in den letzten Jahrzehnten hat eine bedrohliche Störung des lebendigen Verhältniſſes zwiſchen dem ſchaffenden Muſiker und dem großen Publikum zur Folge gehabt. Insbeſondere haben die vielfältigen Irrungen und Wirrungen der jüngſten Zeit, der raſche Wandel neu auftretender Stilgrundſätze und die ſchweren Erſchütterungen des geſamten kulturellen Lebens zu einer immer ſtärker um ſich greifenden Abkehr der muſikliebenden Allgemeinheit von der zeitgenöſſiſchen Muſik, von ihrer Pflege in Haus und Konzert, geführt. Damit iſt die vornehmſte Quelle verſchüttet, aus der ſich die kultur- und bildungſchaffende Wirkung der Muſik herleitet: nämlich der lebendige Austauſch zwiſchen Schaffenden und Aufnehmenden, zwiſchen dem ſchöpferiſchen Menſchen und dem Volk, das ihn tragen ſoll. Indeſſen ſcheint jetzt in der Entwicklung der zeitgenöſſiſchen Muſik ein Punkt erreicht zu ſein, an dem eine Beſinnung auf das angeſtammte Weſen der muſikaliſchen Kunſt möglich und notwendig wird. Geſunde Kräfte drängen hervor, die, auf dem Boden unſerer Zeit ſtehend, von neu erworbener innerer Verbundenheit mit dem Gewordenen Zeugnis ablegen wollen. Dieſer Zeitpunkt ſcheint geeignet, Wiedergewinnung der verlorenen Poſitionen und Erneuerung des geſtörten Vertrauensverhältniſſes zwiſchen Schaffenden und Publikum anzuſtreben. Um den ſchöpferiſchen Kräften, die ſich dieſem Ziel verpflichtet fühlen, Gelegenheit zur Bekundung ihres Willens zu geben, wird hiermit das Ausſchreiben „Hausmuſik für Inſtrumente“ erlaſſen. Denn praktiſche Auseinanderſetzung des ausübenden Liebhabers mit neuer zeitgenöſſiſcher Muſik ſcheint in allererſter Linie geeignet, wieder eine breite Grundlage für gegenſeitiges Verſtehen, für neue tätige Muſikfreudigkeit und für ein lebendiges Muſikverſtändnis zu ſchaffen. In dieſem Sinne will das Ausſchreiben zeitgenöſſiſchen Werken den Weg bahnen. Es will die ausübenden Liebhaber und damit das breitere unverbildete Publikum an die geſunden Beſtrebungen des zeitgenöſſiſchen Schaffens heranleiten, und es hofft damit für den neuen Aufbau einer ernſten Muſikpflege in Haus und Konzert einen erſten Bauſtein zu liefern. Den mannigfachen, intellektuell begründeten Verſuchen, die Entwicklung auf beſtimmte Richtungen feſtzulegen, ſoll hier ein neuer Wille zu geiſtiger und ſeeliſcher Vertiefung der Muſik im Sinne der angeſtammten deutſchen Kunſtauffaſſung entgegengeſetzt werden. Dieſer Wille ſoll ſich ausweiſen in einem Schaffen, das, unbeſchwert von Schlagworten und Stiltheorien, geſtützt auf eine geſunde melodiſche Kraft und auf ein gutes handwerkliches Können, die muſikaliſche Kunſt wieder in ihr naturhaftes Recht einſetzt: Ausdruck ſeeliſchen Lebens, beſeelte Form zu ſein.“ — Für die Einſendung kommen in Frage: Werke in den kleineren Muſikformen für Klavier und Einzelinſtrumente mit Geſang unter Ausſchluß des Klavierliedes. Dem „Prüfungsausſchuß“ gehören an: Prof. Dr. Paul Graener, Dr. Alfred Heuß und Prof. Dr. Fritz Stein. Das endgültige Urteil wird von einer „Spruchgruppe“ gefällt, der 25 Perſönlichkeiten des Muſiklebens angehören. Es ſind 6 Preiſe in der Geſamthöhe von 2500 Mark angeſetzt. Einſendungsfriſt: 1. März 1932. Alle Einzelheiten über die Art der einzuſendenden Werke, die Termine, die Durchführungsbeſtimmungen und Formalitäten ſind zu erſehen aus einem Sonderdruck, der durch Henry Litolff's Verlag und durch die Muſikalienhandlungen koſtenlos verabfolgt wird.

Der preußiſche Staatspreis für muſikaliſche Staatsfeiern. Ein Ausſchuß der Muſikabteilung bei der Preußiſchen Akademie

der Künste Berlin unter Vorsitz von Max v. Schillings hat im Einvernehmen mit den beteiligten Reichs- und Staatsbehörden seine Entscheidung getroffen und von 18 Komponisten, die Arbeiten eingereicht hatten, folgende vier mit Preisen bedacht: Prof. Waldemar v. Baußnern, Dr. Herbert Marx, Kurt v. Wolfurt und Georg Nellius. Allen anderen konnten je nach dem Umfang der vorgelegten Werke Honorare zugesprochen werden. Die mit Preisen bedachten Schöpfungen sollen durch die Hochschule für Musik zum ersten Male aufgeführt werden.

Das Kuratorium für das Mendelssohn-Bartholdy-Stipendium 1932 hat das Stipendium für ausübende Tonkünstler Marianne Tunder, Arthur Balsam und Roman Totenberg zugesprochen. Das Stipendium für Komponisten erhielt Fritz Piket, das im Vorjahre nicht ausgegebene Stipendium Kurt Fiebig. — Die Stipendien aus der Fritz-Kreisler-Stiftung sind Erich Glaß, Joseph Jungmann, Rudolf Schulz, Hellmut Zernick und Heinz Michaelis verliehen worden.

Das Emil-Bohnke-Stipendium ist den Studierenden der Bratschenklassen an der Staatlichen Hochschule für Musik Heinz Wigand, Dietrich Habel, Otto E. Wichmann, Louis Wolter, Willi Britze und Walter Müller verliehen worden.

## Verlagsnachrichten.

Von Cornelis Dopper erschien soeben im Verlag von F. E. C. Leuckart, Leipzig, eine „Altniederländische Suite" für kleines Orchester, nach alten Tanzstücken aus dem 17. Jahrhundert von Melchior Borchgrevinck, Nicolaus Gistow und Benedictus Grep. Das Werk wird bereits in dieser Saison zahlreiche Aufführungen in Deutschland, Holland und Skandinavien erleben. Die 7. (Zuidersee-) Symphonie des gleichen Autors wird ebenfalls im Verlag F. E. C. Leuckart, Leipzig, in Kürze veröffentlicht werden.

Auch unserem heutigen Hefte fügen wir eine Anzahl von Verlagsprospekten mit bei, die wir unseren Lesern zum eingehenden Studium und zur Berücksichtigung für Weihnachtseinkäufe besonders empfehlen möchten. Es sind dies die Anzeigen der Verlagshäuser C. H. Beck-München, Georg D. W. Callwey-München, Hanseatische Verlagsanstalt-Hamburg, Plischke-Verlag Rudolf Schneider-Markersdorf und P. J. Tonger-Köln, welch letzteres wieder nur in einem Teil der Auflage vertreten ist.

## Zeitschriften-Schau

Das Zentralblatt für Stimmbildung „Die Stimme" konnte am 1. Oktober auf ein fünfundzwanzigjähriges Bestehen zurückblicken.

„Lied und Volk", herausgegeben von Friedrich Struwe, Bärenreiter-Druck und -Verlag, Kassel. Wir entnehmen der Nummer 4 folgenden Abschnitt, der sich mit dem geistigen Erneuerungsprozeß der Jugendbewegung auseinandersetzt:

„Das Singen der Volkslieder sollte allmählich der Weg werden, der den Menschen Schritt für Schritt dem Geistigen näher bringen konnte: jetzt ist die Zeit da, in der das Volkslied seine vorbereitende Arbeit am Menschen zu erweisen beginnt, indem eine ernste Beschäftigung mit dem echten Volkslied den Menschen dahin führt, das Geistige im Bildhaften und in der hörbaren Gestalt des Musikalischen zu erspüren und so wieder für eine neue Geistigkeit durchlässig zu werden. Daß das echte Volkslied außerdem eine Schulung für das Sprachliche, Gesangliche und Musikalische überhaupt ist, wissen wir schon lange.

Es gibt noch genug Menschen, die den Drang der Jugendbewegung stark in sich fühlen. Gleichzeitig fühlen sie, dieser Drang muß in seiner Auswirkung ein neues Ziel finden, er muß von Kräften der Wandlung erfaßt und geformt werden.

Denn das, was die Jugend der ersten Jugendbewegung, des Urwandervogels, erstrebte, was sie erlitt um eines Zieles willen, das ist äußerlich längst erreicht. Eine amtliche Jugendpflege sorgt sogar dafür, daß die ehemals wild brausenden Wasser fein säuberlich in ordentliche und nützliche Kanäle gefaßt werden, die, wenn man mir den Scherz gestatten will, in den Kalt- und Warmwasserleitungen der modernen Jugendherbergen ihren äußerlich sichtbaren, gewiß sehr praktischen und angenehmen Ausdruck gefunden haben. Aber man versteht in diesem Scherz den Ernst: Die Jugendbewegung hat nichts mehr zu kämpfen, nichts mehr zu fordern, wenn sie nicht die ersten Impulse neu aufgreift und den tiefsten Ursachen zu diesen Impulsen nachgeht. Damals hat sich die Jugend, von außen gesehen, gegen den Zwang von Schule und Elternhaus, Konvention, hohle Form ohne Inhalt aufgebäumt. Gegen all dieses heute Sturm zu rennen, hieße den unsterblichen Don Quixote zum Vorbild erwählen.

Es ist wirklich so, daß die Jugend und mit ihr die sogenannte Singbewegung von einer neuen Begeisterung erfaßt werden müßte, sollte sie imstande sein, den ersten Wandervogel-Sturm und -Drang im Kern zu erkennen und zeitgemäß zu wandeln. Ein Anrennen gegen Zwang erstrebt Freiheit, der Kampf gegen hohle Form sucht die erfüllte Form, d. h. weder Mangel an Form noch Form ohne Inhalt, also Wahrheit. Freiheit kann es nur im Geistigen geben, Wahrheit nur aus einer Erkenntnis des Geistigen. So kann die neue „Begeisterung", wie es schon im Wort liegt, nur in einer Suche nach dem Geistigen gefunden werden."

Olga Hensel.



Richard Wagner



Kurt Thomas

# ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem Musikalischen Wochenblatt

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

HAUPTSCHRIFTLEITER: DR. ALFRED HEUSS, GASCHWITZ BEI LEIPZIG



98. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / DEZEMBER 1931 HEFT 12

## Kurt Thomas.

Von Fritz Stein, Kiel.

Eine persönliche Erinnerung als Introitus: Es war im Frühjahr 1925 in Berlin, in der letzten Programm-Sitzung für das Kieler Tonkünstlerfest. Nach tagelangen Beratungen war endlich die definitive Auswahl der Werke abgeschlossen. Da zog der Vorsitzende, der unvergeßliche Friedrich Rösch, noch ein schmales Heft hervor mit den Worten: „Da ist nun allerdings noch nachträglich das Opus 1 eines sehr jungen Mannes eingereicht worden, das ich für eine so starke Talentprobe halte, daß ich es an erster Stelle zur Aufführung empfehlen möchte, aber diese Messe für achtstimmigen a-cappella-Chor bietet so ungeheure, nur von einem Berufs-Chor zu bewältigende technische Schwierigkeiten, daß auf eine Aufführung mit den Chorkräften einer Provinzstadt keinesfalls gerechnet werden kann." De soeben im Druck erschienene Partitur der a-moll-Messe des damals 21jährigen Kurt Thomas ging von Hand zu Hand und erregte sofort allgemeines Interesse, aber die anwesenden Fachleute erklärten übereinstimmend, eine Aufführung könne schon mit Rücksicht auf die Kürze der Zeit nicht in Frage kommen, und ein bekannter Komponist meinte, bei dem augenblicklichen Stand der Chorpflege sei es überhaupt zwecklos, „so schwere Sachen" für a-cappella-Chor zu komponieren; auch er habe einmal ein zwölfstimmiges „Vaterunser" für unbegleiteten Chor geschrieben, aber kein Dirigent wage sich an eine Aufführung. Alle diese Bedenken reizten nur meinen Wagemut und trotz der Warnung wohlmeinender Kollegen, schon mancher Festdirigent habe sich mit einer zu schweren Aufgabe „das Genick gebrochen", erbat ich mir 14 Tage Bedenkzeit. Nach Kiel zurückgekehrt, verstärkte ich meinen A-cappella-Chor, setzte tägliche Proben an und konnte schon nach 14 Tagen dem Vorstand des Allgem. Deutschen Musikvereins melden, wir würden die Messe schaffen. Unvergeßlich ist mir die aufopfernde Begeisterung der Sänger, die bald von der inneren Ergriffenheit des Werkes erfaßt wurden. Nach etwa sechzig Proben innerhalb von knapp drei Monaten „stand" das Werk, und seine Aufführung am 16. Juni 1925 wurde zum Ereignis des ganzen Festes. Während die atonale Sinfonie eines ebenfalls erst 21jährigen Neutöners von einem Parterre von Fachleuten ausgezischt wurde, während die übrigen teils epigonalen, teils modern-experimentierenden Werke eines fünftägigen Programms ohne nachhaltigen Eindruck blieben, bezeichnete die gesamte Fachpresse Thomas' Erstlingswerk als den einzigen wirklichen Gewinn des Festes, als „einen Markstein in der Geschichte der Kirchenmusik". Es war ein Erfolg, wie ihn die Tonkünstlerfeste des A. D. M. seit Rudi Stephans „Musik für Orchester" (Jena 1913) und seit Kaminskis „69. Psalm" (Nürnberg 1921) kaum je erlebt hatten, ein Erfolg, der sich auch bald praktisch in einer kaum für möglich gehaltenen In- und Extensität auswirkte. Die Scheu

vor anspruchsvollen a-cappella-Aufgaben begann zu weichen, unser Beispiel regte andere Dilettanten-Chöre an, und bereits im folgenden Jahr konnten nicht weniger als acht weitere Aufführungen der Messe stattfinden. Beflügelt durch diesen ersten großen Erfolg, schreibt Thomas noch im Sommer 1925 den 137. Psalm, im folgenden Jahr vollendet er die Markus-Passion. Er steigert in diesen neuen a-capella-Werken kühn die technischen Anforderungen, aber trotzdem werden sie aufgeführt; es erproben immer mehr Chöre ihre Kräfte an den schwierigen Aufgaben, die ihnen der Komponist stellt,— eine fruchtbare Wechselwirkung zwischen Schaffendem und Ausführenden, wie sie in der Geschichte der Musik bei der Steigerung technischer Möglichkeiten immer wieder zu konstatieren ist. So haben wir Älteren es noch erlebt, wie Max Regers Orgelschaffen durch die einzigartige virtuose Meisterschaft seines Interpreten Karl Straube zur Entfaltung der letzten technischen Möglichkeiten angeregt und gesteigert worden ist. Freilich wird nie die Freude an der Überwindung technischer Schwierigkeiten, der artistische Reiz allein für den Nachschaffenden das primum movens zur Anspannung aller Kräfte sein, und auf die Dauer werden die Ausführenden von einer Aufgabe nur gefesselt, wenn sie auch zugleich i nerlich ergriffen werden von ihrem neuen Ausdrucksgehalt. So hat auch die überraschend schnelle Verbreitung der Thomas'schen a-cappella-Werke in den letzten Jahren nichts mit artistischer Sensation zu tun, sie ist viel tiefer, in der seelischen Haltung seines Schaffens begründet. Wenn Thomas' Messe bis heute über 70, sein 137. Psalm etwa 80, seine Markus-Passion etwa 160 Aufführungen erlebt hat, wenn sein erst vor kurzem erschienenes Weihnachts-Oratorium schon im Dezember von nicht weniger als 22 Chören gesungen wird, so dokumentieren diese Zahlen eine Entwicklung der Chormusikpflege, die noch vor sechs Jahren niemand für möglich gehalten hätte. Man stelle sich vor: noch im Jahre 1925 hält ein Gremium von Fachleuten die Aufführung von Thomas' Opus 1 durch einen Liebhaber-Chor für unmöglich und heute sind seine technisch viel anspruchsvolleren späteren a-cappella-Werke geradezu zum Gemeingut der Chöre geworden, nicht etwa nur der Berufs-Chöre in den Musikzentren (Thomaner-, Dom- und Kreuz-Chor), sondern es sind weitaus überwiegend die Provinzmusiker, die „Stillen im Lande", die mit echt deutscher Hingabe und Gründlichkeit, in selbstloser Begeisterung für die Sache, ihre Chöre zu den schwierigen Aufgaben erzogen haben, so daß heute etwa 60 Laien-Chöre die Werke von Thomas pflegen. Welcher Aufschwung des a-cappella-Singens in wenigen Jahren, welche Hoffnungen für die Zukunft unserer Musik! Es ist das zweifellose Verdienst der Jugendmusik-Bewegung, neue Impulse für die Wiederbelebung der alten a-cappella-Musik gegeben zu haben. Aber bei ihrer konventikelhaften, zunächst vielleicht notwendigen Abschließung gegen das Berufs-Musikertum, bei ihrem doktrinären Dogmatismus, der die „gemeinschaftsbildende Kraft" nur der alten Musik zuerkennen wollte, blieben diese wertvollen Anregungen auf einen relativ kleinen Kreis beschränkt und vermochten kaum die Arbeit der offiziellen, traditionsgebundenen Chormusikpflege zu durchdringen. Es bedurfte einer starken schöpferischen Kraft, um den neuen Chorwillen der Jugend über die „Singkreise" hinaus auch in den Chorvereinen zu entfachen, sie zu neuer Aktivität durch Schöpfungen zu begeistern, in denen das Sehnen unserer Zeit nach seelischer Vertiefung künstlerische Gestalt gewonnen hat. Und nun, nachdem die Chöre an den neuen Aufgaben ihre Kräfte erprobt, ihr technisches Können gesteigert haben, nachdem ihre Freude am a-cappella-Singen geweckt ist, ist auch ihre heilige Scheu vor der alten Chormusik gebannt, deren Herrlichkeiten ihnen nun zum beglückenden Erlebnis werden. Wenn die von Kurt Thomas begründete und geleitete „Kantorei" des Leipziger Kirchenmusikalischen Instituts soeben auf einer vierzehntägigen Konzertreise durch Süddeutschland mit alter a-cappella-Musik und mit Werken ihres Kantors überall begeisterte Triumphe feiern konnte, so scheint mir dieser Erfolg geradezu symbolisch zu sein für Thomas' Mission. Hätten wir von dem jungen Meister nichts weiter mehr zu erwarten, — es bliebe sein historisches Verdienst, mit seinen Erstlingswerken der a-cappella-Musik die Bahn gebrochen zu haben, der a-cappella-Musik, der in der kommenden Notzeit schon aus wirtschaftlichen Gründen die Zukunft gehören wird. Daß Thomas nicht durch die Partei-Parole einer bestimmten „Richtung" künstlich zum Schildträger dieser Entwicklung erhoben wurde, sondern aus innerer schöpferischer Berufung in diese Aufgabe organisch hineingewachsen ist, daß sein Schaffen sich

ohne die heute fast unvermeidliche Großstadt-Sensation gerade in den weitesten Kreisen der Provinz-Chöre durchsetzen konnte, das erscheint mir ein verheißungsvolles Omen für diese Zukunft.

Ohne Wunderkind-Sensationen, schlicht und im besten Sinne bürgerlich verlief auch der bisherige Lebensweg Kurt Thomas', der seine physische und psychische Gesundheit, seine ungebrochene Erlebniskraft seiner nahen Volksverbundenheit verdankt. Geboren am 24. Mai 1904 in dem weltabgelegenen nordschleswigschen Städtchen Tönning, wo sein Vater als Regierungsbeamter einige Jahre wirkte, ist Thomas dem Blute nach nicht Schleswig-Holsteiner. Seine Eltern stammen aus dem Hessischen, die Vorfahren der Mutter waren Handwerker und kleine Geschäftsleute in der Marburger Gegend, die väterlichen Ahnen saßen als Bauern, dem Heimatboden seit Generationen verwurzelt, in der Nähe von Wetzlar. Der Großvater väterlicherseits hatte sich mit unverdroßener Pflichttreue aus den engen bäuerlichen Verhältnissen in den Beamtenstand heraufgearbeitet, die gleiche zielbewußte Zähigkeit und ehrenhafte, handwerkliche Tüchtigkeit ermöglichten dem Großvater mütterlicherseits den Aufstieg vom kleinen Strumpfwirker zum hochgeachteten Geschäftsmann. Seiner tiefen, wenn auch nicht praktisch betätigten Musikliebe verdankt offenbar neben vielen anderen körperlichen und charakterlichen Anlagen Kurt Thomas die musikalische Begabung. Da der Vater schon wenige Jahre nach der Geburt des Sohnes nach Lennep versetzt wurde, wo dieser die entscheidenden Entwicklungs- und Schuljahre verlebte, fühlt sich Thomas selbst nicht als Schleswig-Holsteiner, dessen ernste Verschlossenheit ihm fern liegt, sondern als Westdeutscher, und in der Tat sind die frohe Lebensbejahung des Rheinländers, seine Spontaneität des Empfindens, seine Aufgeschlossenheit und Assimilierungsfähigkeit gegenüber gefühlsmäßigen Eindrücken auch charakteristisch für Thomas' Wesensart. Aber alle diese glücklichen naturhaften Anlagen erscheinen bei ihm gebändigt durch den tiefen Ernst eines ethisch und religiös verankerten Weltgefühls, durch eine demütige Ehrfurcht vor den ewigen Werten und ihrer Manifestation, durch alle jene Züge pflichtbewußter, altmodisch-handwerklicher Solidität, die er als bestes Erbteil seinen Ahnen verdankt. Sein erster Musiklehrer, Karl Friedrichs in Lennep, fördert verständnisvoll das früh sich regende Talent des Knaben, den er im Klavierspiel und in den Anfangsgründen der Theorie unterrichtet. Er läßt schon den Dreizehnjährigen in Schüler-Aufführungen als Klaviersolist mitwirken und zieht ihn bald zur Begleitung bedeutender Solisten in öffentlichen Konzerten heran. Auch die ersten heimlichen Kompositionsversuche — „Stöße von Liedern, Klavierstücken und ähnlichem Zeugs, sogar eine Oper, mit der ich meine entsetzten Eltern plötzlich überraschte" — werden dem vertrauten Jugendmentor vorgelegt. Die Gründung und Leitung eines Schulorchesters, das seinen Aktionsradius auch über die Schule hinaus erweitert, erweist schon früh die organisatorische Aktivität und den praktischen Sinn des Sechzehnjährigen. Die entscheidenden Grundlagen einer höheren fachlichen Ausbildung erhält er sodann bei dem trefflichen Barmer Musikdirektor Hermann Inderau, der ihn in Klavier und Harmonielehre zum Eintritt in das Leipziger Konservatorium vorbereitet, das der noch nicht achtzehnjährige Abiturient Ostern 1922 beziehen darf, allerdings erst nach schweren Kämpfen mit dem gewissenhaft-besorgten, dem unsicheren Künstlerberuf gegenüber skeptisch eingestellten Vater und zunächst nur unter Zubilligung eines Probejahres. Robert Teichmüller und Max Ludwig, Dr. Hochkofler und später auch Dr. Hermann Grabner werden hier seine Lehrer. Aber den mächtigsten Antrieb zur eigenen schöpferischen Betätigung erhält er vom lebendigen Beispiel, in der „hohen Schule" der alten Meister der a-cappella-Musik, die er in den wöchentlichen, während der drei Studienjahre niemals versäumten Thomaner-Motetten in der vollendeten, von Karl Straubes hoher Geistigkeit inspirierten Wiedergabe kennen und lieben lernt: unbeschwert von stilistischen Bedenken schreibt er in genialischem Sturm und Drang seine a-moll-Messe. Zaghaft legt er das Opus Karl Straube vor, dessen kritischer Sch rfblick und stets wacher intuitiver Sinn für geistige Potenzen sofort den originalen Eigenwert dieser starken Talentprobe erkennt. Er gibt Thomas wertvollste Ratschläge für die satz- und chortechnische Ausfeilung, er bringt mit dem Thomaner-Chor die Uraufführung der überarbeiteten Messe heraus (27. Februar 1925) und empfiehlt sie dem Verlag Breitkopf & Härtel. Als warmherzig-gütiger, väterlicher Freund und selbstloser künstlerischer Berater steht er bis zum heutigen Tage Thomas zur Seite. Seinem initiativen Rat

ist es auch zu danken, daß Thomas noch einige Zeit den Unterricht des Altmeisters Arnold Mendelssohn genoß, der die klassischen Traditionen des a-cappella-Satzes wohl am reinsten bewahrt. Die Frucht dieser Meister-Studien, der 137. Psalm und die Markus-Passion, befestigen den wachsenden Ruhm des durch den Erfolg der Messe schnell bekannt gewordenen jugendlichen Komponisten. Im Sommer 1925 bereits erhielt er eine Anstellung als Lehrer für Musiktheorie am Leipziger Konservatorium, 1927 wird dem Dreiundzwanzigjährigen gemeinsam mit Gerhard v. Keußler der neu gegründete staatliche Beethoven-Preis zuerkannt. Neben der von Jahr zu Jahr zunehmenden Verbreitung der a-cappella-Werke begegnen nun auch die übrigen Kompositionen immer stärkerem Interesse: das Streichquartett op. 5, die Cello-Sonate op. 7, die Männer-Chöre op 8, die nach der Leipziger Uraufführung durch den Lehrer-Gesangverein (unter Günter Ramin am 5. Dezember 1927) in Wien, Zürich, Graz, Berlin, Aachen, Nürnberg usw. erklingen, viel gesungen werden die Solo-Lieder nach Texten des jungen Nietzsche op. 9, die Orchester-Serenade op. 10 erlebt nach ihrer Kieler Uraufführung am 5. November 1928 über 60 Aufführungen, die Flöten-Sonate op. 11 steht auf dem Programm des Duisburger Tonkünstlerfestes 1929 (Uraufführung), die Klavier-Sonate op. 13 und die Klavier-Inventionen op. 16a spielt der Komponist selbst in zahlreichen Städten und Rundfunksendern. Der meisterlich beherrschte Chorsatz wird nun durch die Ausdrucksmittel des großen Orchesters erweitert: die Choral-Kantate „Jerusalem, du hochgebaute Stadt" op. 12 (dem Kieler Oratorien-Verein gewidmet, der sie am 20. Juni 1929 uraufführte,) und der 90. Psalm op. 15, nach der Uraufführung durch Alfred Sittard in Hamburg am 28. Oktober 1930 wieder der große spontane Erfolg des Bremer Tonkünstlerfestes 1931, sind weitere Höhepunkte im Schaffen unseres Komponisten. Die Form der reinen a-cappella-Musik nimmt er wieder auf in seinem letzten Werk, im Weihnachts-Oratorium op. 17, in dem er von der früher mehr harmonisch bedingten Kontrapunktik und Chromatik fortschreitet zu einem rein linearen, fast exklusiv diatonischen Chor-Stil im Sinne der alten Meister, deren Stilwillen immer mehr zur Norm seines eigenen Schaffens wird, seit er als Leiter der beiden Konservatoriums-Chöre Gelegenheit hat, nachschaffend ihre Werke lebendig werden zu lassen. Als Ergebnis dieser seiner Chor-Praxis ist auch die Herausgabe der „Geistlichen Chormusik 1648" von Heinrich Schütz (Breitkopf & Härtel) zu betrachten.

Im begrenzten Rahmen dieser Skizze kann sich eine Charakterisierung von Thomas' Eigenstil nur auf das Wesentlichste beschränken.

Die Messe op. 1 für 4 Solostimmen und 2 a-cappella-Chöre zeigt noch keinen einheitlichen Stilwillen, in naiver Unbekümmertheit mischt Thomas alte und neue Form- und Ausdruckselemente: die kunstvolle polyphone Technik der alten Niederländer, die reine Akkordik Palestrinas, die farbige Doppelchörigkeit der Venetianer werden alteriert durch modernste Chromatik und Enharmonik, alte Kirchentonarten, Ganztonleitern, schneidende Querstände und kühnste dissonante Bildungen — all dies wird von einer starken inneren Erlebniskraft zur künstlerischen Synthese gebändigt, so daß der Hörer diese stilistischen Gegensätze kaum empfindet, von einer religiösen Erlebniskraft, die sich an dem erhabenen Vorwurf des altehrwürdigen Messetextes entzündet hat. In diesem „gebändigten Chaos" ist, wie treffend gesagt wurde, „die Tradition schöpferisch geworden", schöpferisch in einem reinen Herzen, „das Gott geschaut hat", in dem die tiefe Frömmigkeit der Vorfahren — nur so erklärt sich dies Wunder der religiösen Ergriffenheit eines Zwanzigjährigen — unbewußt-naiv nach künstlerischer Gestaltung drängte. Auf diesem tiefen Ergriffensein vom Mysterium des Gott-Erlebens beruht die elementare Wirkung der Messe; ihres zum erschütternden Aufschrei gesteigerten Kyrie, des Jubelsturms des Gloria und des Osanna, des glaubensstarken Credo, der schmerzlichen Klage des Miserere und der Passions-Szene, der hymnisch-überströmenden Ekstase des „Et vitam venturi saeculi, amen", der ehrfürchtige Schauer des Sanctus. Es ist bezeichnend für die divinatorische Gestaltungs-Sicherheit des jungen Thomas, daß gerade dieser Satz, in dem das religiöse Urgefühl von der Erhabenheit des Göttlichen lebendig geworden ist, sich sowohl ausdrucksmäßig wie formal zum Höhepunkt des ganzen Werkes erhebt. Die strenge architektonische Symmetrie dieses Sanctus, das sich auf dem ununterbrochen

f ſtgehaltenen Orgelpunkt des tiefen D aufbaut, die Kunſt, mit der durch 50 Takte hindurch der D-Dur-Dreiklang einfach diatoniſch „auskomponiert" wird, wie ferner dieſer D-Dur-Akkord, in dem ſich die gegeneinander ſtrömenden Linienzüge zum Schluß entſpannen, zur Überleitung zum Osanna benutzt wird, wie er die Grundſtimmung des Sanctus in das Folgende hineinklingen läßt, indem die Soloſtimmen auf ſeiner unerſchütterlichen Grundlage mit den Worten: „Pleni sunt coeli" das Jubel-Thema des Osanna intonieren, — das alles iſt eines Meiſters würdig, und ich kenne in der geſamten neueren Literatur kaum eine Wirkung von ähnlicher ſeeliſcher Ergriffenheit wie jenes jubelnde, ſelig-entrückte Sichaufſchwingen des Soloſoprans über den wogenden Harmonien der Chorſtimmen.

Während die gleichſam naiv hingeſchriebene Meſſe chortechniſch noch manches zu wünſchen übrig läßt — ſie klingt einfach, bietet aber beſonders intonationsmäßig große Schwierigkeiten — überraſcht ſchon das nächſte Chorwerk, der Pſalm 137 für Doppelchor „An den Waſſern zu Babel ſaßen wir und weineten", op. 4, durch die reife, geradezu virtuoſe Beherrſchung des a-cappella-Chorſatzes. Anſtelle der mehr akkordiſch-bedingten Polyphonie der Meſſe tritt eine ſelbſtändig-lineare Führung der Einzelſtimmen, die Text-Deklamation der Pſalmverſe, deren Parallelismus durchaus den formal-muſikaliſchen Aufbau beſtimmt, iſt von ſchärfſter Prägnanz, die melodiſche Erfindung von eindringlichſter Bildhaftigkeit. Das vielleicht unbewußte Hereinklingen von Ausdruckselementen der ſynagogalen Muſik verleiht dem Ganzen ein eigenartig altteſtamentariſches Kolorit. Die Grundſtimmung des Pſalmes, die wehe Tragik des ausgeſtoßenen Volkes, in deſſen Seele ſehnſuchtsvolle Trauer um Zion mit fanatiſchen Rachegefühlen ringen, iſt mit genialer Sicherheit geſtaltet: die auf einem ſeltſam monotonen Wellen-Motiv aus dunkler Tiefe aufſteigende Klage des erſten Pſalmverſes, die am Schluß repriſenartig wiederkehrt, der ſchneidende Hohn der Feinde („Denn daſelbſt hießen uns ſingen, die uns gefangen hielten, und in unſerm Heulen fröhlich ſein"), der ekſtatiſche und doch wehmutüberſchattete Überſchwang beim Gedenken an „Jeruſalem", der wilde Racheſchrei des Fluches: „Wohl dem, der deine jungen Kinder nimmt und zerſchmettert ſie an einem Stein", endlich das Verſinken der quintierenden Baßſtimmen in die dumpfe Reſignation des Anfangs. In ſeiner dramatiſchen Schlagkraft, in der Einheitlichkeit ſeines Stils, in der formalen Zuſammenfaſſung und wundervollen klanglichen Ausprägung dieſer verſchiedenartigſten Stimmungsgegenſätze iſt dieſer Pſalm vielleicht Thomas' ſtärkſte und originalſte Eingebung.

In der Paſſionsmuſik nach dem Evangeliſten Markus op. 6 (Uraufführung am 5. März 1927 durch den Berliner Domchor unter H. Rüdel), Thomas' bekannteſtem und im beſtem Sinne populärſtem Werk, zeigt ſich ſeine in der Schule Arnold Mendelsſohns gereifte chortechniſche Meiſterſchaft wieder von einer neuen Seite. Sie iſt gegenüber der Stimmungs-Konzentration des Pſalmes charakteriſiert durch einen ganz neuartigen Erzähler-Stil. Thomas unternimmt hier nichts Geringeres, als den ganzen Paſſions-Text ausſchließlich mit den einfachen Mitteln des a-cappella-Chors muſikaliſch zu geſtalten, und es iſt bemerkenswert, daß auch hier wiederum eine alte Form in ihm ſchöpferiſch lebendig geworden iſt. Die Anregung zu dieſem kühn erſcheinenden Unterfangen verdankt er einem hiſtoriſchen Vorbild, der Johannes-Paſſion des Leonhard Lechner vom Jahre 1594, die Straube mit dem Thomaner-Chor in der Neuausgabe von Konrad Ameln 1926 in Leipzig aufführte, jenem Prototyp der Motetten-Paſſion, die den ganzen Evangelienbericht mit den Soliloquien, den Einzelreden der handelnden Perſonen, im 4ſtimmigen Motettenſatz vertont. Während aber der alte fromme Meiſter naturgemäß in den Grenzen ſeiner liturgiſchen Gebundenheit verhaftet bleibt, während ſeine, auf maleriſche Züge nicht ganz verzichtende Darſtellung der Paſſion ſich nur gelegentlich einer dramatiſchen Auffaſſung nähert — dramatiſch auch nur im Sinne der zweiten Hälfte des ſechzehnten Jahrhunderts, wie Alfred Heuß treffend bemerkte —, durchbricht Thomas die Schranken der kirchlichen Objektivität und geſtaltet mit leidenſchaftlicher innerer Anteilnahme die ungeheure Dramatik der Leidensgeſchichte mit allen expreſſiven Mitteln des modernen Muſikers. Man hat dieſe Subjektivität, dieſe oft ge adezu impreſſioniſtiſche Ausdeutung des Textes Thomas zum Vorwurf gemacht; ja, ein Stil-Fanatiker, deſſen eigene Kompoſitionsverſuche im Stile gefühlskarger Sachlichkeit eine geradezu hilfloſe Impotenz verraten, bezeichnete gar die

Markus-Passion als ein Sacrilegium! Gewiß, diese Passion, die das liturgische Moment nur durch die beiden umrahmenden Choräle betont, ist ebensowenig wie etwa Beethovens Missa Solemnis ein Werk streng kirchlicher Stilhaltung, aber wer will einen Zweiundzwanzigjährigen darum tadeln, daß er als moderner Mensch seinem undogmatischen religiösen Empfinden mit den Mitteln seiner Zeit Ausdruck verleiht? Wiegt die tiefe seelische Ergriffenheit, die das Werk bei allen unbefangenen Hörern auslöst, nicht unendlich schwerer als alle stilistischen Bedenken? Man muß — wie ich in zirka 20 Aufführungen meines Chores in Kirchen kleiner und großer Städte (Kiel, Hamburg, Kopenhagen, Lübeck usw.) — die immer wieder neue innere Erschütterung der Sänger und Hörer erlebt haben, die nach dem Verklingen des feierlichen Schluß-Amen minutenlang in ergriffenem Schweigen verharrten.*) Mit welch intuitiver Kraft seelischen Miterlebens sind die rein menschlichen Züge gestaltet: das Zittern und Zagen Christi in der Gethsemane-Szene, sein letzter Schrei der Gottverlassenheit im „Eli, Eli", das Weinen Petri u. a. Wie überirdisch verklärt klingen die Worte des vom göttlichen Licht erleuchteten Dulders (Abendmahls-Szene!), die in ihrer feierlich-akkordischen Achtstimmigkeit wie von einem „Heiligenschein" umflossen erscheinen. Und welcher Gegensatz, wenn Thomas mit dem gleichen technischen Mittel des aber nun polyphon geführten Doppelchors die krasse Realistik der Turbae, der Volks-Chöre, in geradezu atemloser Steigerung bis zum wild-fanatischen „Kreuzige" malt!

Wie Thomas überhaupt den variablen Reichtum des Chorklangs, die Kombination der einzelnen Stimmen und Stimmgruppen, ihre verschiedenen Höhenlagen zu immer neuer Charakteristik des dramatischen Geschehens und der handelnden Personen verwendet (Judas-Szene, Petri Verleugnung!), wie der 4stimmige Chor, dem die Rolle des Erzählers zugewiesen ist, den Text geradezu exegetisch interpretiert, wie die „wortgezeugte" Thematik und Harmonik durch die Farbigkeit des Chorklangs in immer neue dramatische Beleuchtung gerückt wird, mit welcher Vollendung die technischen Kunstmittel der Imitation, des Kanons (vgl. die geradezu humoristische Wirkung beim Nachplappern der falschen Zeugen), der leitmotivischen Verknüpfung immer in den Dienst des Ausdrucks gestellt werden, all das kann hier nur angedeutet werden.

Das folgende Chorwerk, die Choral-Kantate: „Jerusalem, du hochgebaute Stadt", op. 12, das zum ersten Male den großen Orchester-Apparat verwendet, erhält dadurch schon rein äußerlich ein mehr dekorativ-glänzendes Gepräge. Aber auch hier ist es wieder die Reinheit und Kraft inneren religiösen Erlebens, geweckt durch J. M. Meyfarts herrliches Lied von der Ewigkeits-Sehnsucht, die den Hörer unmittelbar in ihren Bann zieht. Mit außerordentlicher kontrapunktischer Kunst ist das gesamte thematische Material aus der alten Choral-Melodie entwickelt, die der Chor zu Beginn in schlichter Vierstimmigkeit intoniert und die in der grandiosen Steigerung zu einem Chor-Kanon, in dem der eine Chor dem andern im Abstand eines Taktes folgt, den krönenden Abschluß bildet. Die orchestralen Zwischenspiele und Solo-Partien sind bereits streng linear, gelegentlich bis an die Grenze der Tonalität geführt. Mit den Ausdrucksmitteln des Orchesters erzielt Thomas ganz neuartige Wirkungen, so etwa im 5. Vers, wo unter den jenseitig-fahlen, geisterhaften Klängen eines Trauermarsches die Schar der abgeschiedenen Propheten und Patriarchen einherzieht. Mit erschütternder Ausdrucksgewalt sind gerade jene Verse Musik geworden, in denen der Dichter die visionären Wonnen des himmlischen Jerusalem schaut, wo sich seine Seele aufschwingt „ins schöne Paradeis, mit Klarheit hell umgeben, mit sonnenlichtem Strahl" und in mystischer Entrücktheit selig das Osianna singt.

Die praktische Erfahrung als Chorleiter führt nun Thomas weiter zur Vereinfachung seines Chorstils. Immer mehr verzichtet er auf die früher gern gebrauchten impressionistischen Ausdrucksmittel der Ganztonleiter, der Quarten-Harmonik und Chromatik, er beschränkt sich immer

*) Ohne die Stimmungs-Imponderabilien des Kirchenraumes, vor einem vorwiegend artistisch eingestellten Publikum wird allerdings, ebenso wie bei den Bachschen Passionen, ein gut Teil dieser religiösen Wirkung verloren gehen, und eine Aufführung im hellerleuchteten Saal mit befracktem Dirigenten und stimmungsmordendem Beifallsgetöse, wie ich sie einmal (an einem Karfreitag!) in einer großen Stadt erlebt habe, kann nie diese innere Ergriffenheit einer andachtsvollen Gemeinde auslösen.

mehr auf eine möglichst diatonische, selbständige Führung weniger melodischer Bögen, und daraus resultiert unmittelbar auch eine größere Sanglichkeit der einzelnen Stimmen. Der erste Niederschlag seiner Chorpraxis zeigt sich sogleich in dem kurzen sechsstimmigen a-cappella-Chor: „Die sieben Kerzen" (aus dem österlichen Spiel „Der Unbekannte" von Georg Stammler) op. 14 d, seinem ersten, im besten Sinne „leichten" Chor; leicht, weil jede der in sich geschlossenen, melodisch selbständigen Stimmen etwas Eigenes zu sagen hat und sich doch organisch eingliedert.

Diese größere Sachlichkeit der Linienführung und Sparsamkeit in den Mitteln wird nun besonders deutlich im 90. Psalm, op. 15, in dem die polyrhythmische Linearität stellenweise fast bis zur Atonalität getrieben wird, dessen orchestrale Einkleidung, auf die Reizmittel des romantischen Orchesters verzichtend, ebenfalls eine Objektivierung der Klangfarben anstrebt. Thomas greift hier auf die alte chorische Barock-Besetzung zurück (3 Oboen, 3 Fagotte, 3 Trompeten, 3 Posaunen, 3 Pauken und Streicher-Chor) und erzielt dadurch einen eigentümlich herben, fast asketischen Klang. Jedes der drei Themen wird jeweils durch seinen ihm ausdrucks-adäquaten Instrumenten-Chor begleitet (Holz, Streicher, Blech) und durch diese prägnante klangliche Differenzierung heben sie sich bei ihrer Kombination ungemein plastisch voneinander ab. Auch die Solo-Partien, formal zwischen Rezitativ und Arioso stehend, sind jeweils von einem obligaten Instrument begleitet. Also im Gegensatz zur dekorativen Farbigkeit der Jerusalem-Kantate ein bewußter, das alttestamentarisch Starre des Psalmes unterstreichender, herb holzschnittartiger Stil. Der tiefe, fast finstere Ernst dieses biblischen Schicksalsliedes von der Vergänglichkeit alles Irdischen findet eine beglückende Entspannung und Verklärung in dem wundervoll verschwebenden Schluß-Amen.

Seinen eigensten, durchaus persönlich geformten Vokal-Stil hat Thomas nun im letzten Werk, dem „Weihnachts-Oratorium" für sechsstimmigen Chor a cappella, op. 17, gefunden; äußerste Konzentration auf das Wesentliche, Klarheit und Schlichtheit der horizontalen, streng diatonisch geführten Linien, Mannigfaltigkeit der Register-Wechsel, frei schwebende, oft polymetrische Rhythmik. Während im fast atemlosen dramatischen Ablauf der Passion die Ruhepunkte fehlen, flicht Thomas in die mit einfachsten satztechnischen Mitteln dargestellte Weihnachtsgeschichte — vgl. z. B. das Schritt-Motiv der heiligen drei Könige und seine Umkehrung bei ihrer Heimkehr — lyrische Episoden in Form von Choral-Variationen über alte Weihnachtslieder ein. Der ganze Zauber inniger deutscher Weihnachts-Poesie ist über das Werk gebreitet und hat in den Szenen Marias und der Hirten, ja in der madrigalisch-liebevollen Ausdeutung einzelner Worte wie „Bethlehem", „Maria" usw. besonders zarten Ausdruck gefunden.

Nur kurz hinweisen kann ich auf Thomas' instrumentales Schaffen, das zunächst durch den spontanen Erfolg der Chorwerke leider etwas in den Hintergrund gedrängt wurde. Man tat Thomas unrecht, wenn man von seinen ersten Kammermusikwerken die gleiche Höhen-Linie der Chorkompositionen erwartete. Auch er brauchte Zeit, seinen eigenen Instrumental-Stil zu finden, und so läßt sich deutlich verfolgen, wie der kompakt-harmonische, noch mehr Brahms-Regersche Satz der Violin-Sonate op. 2 (die übrigens vor der Messe entstanden ist) und des Trio op. 3 sich bereits im Streichquartett op. 5 auflockert, wie das homophone Prinzip dieser Erstlingswerke immer mehr einer polyphonen Schreibweise weicht, bis dann in der Cello-Sonate op. 7 und in der Flöten-Sonate op. 11, jenen prachtvollen, energie-geladenen Musizierstücken von strengster Form-Kultur und Fantasie-Kraft (Adagio der Cello-Sonate, Scherzo der Flöten-Sonate!), weiterhin in der ausdrucksstarken Klaviersonate op. 13 (das leidvolle, stillversonnene Andante!) der streng lineare Eigenstil durchbricht, der sich in den Inventionen op. 16a schließlich zur exklusiven Zweistimmigkeit konzentriert.

Schon diese stattliche Reihe von Kammermusikwerken beweist, daß Thomas nicht etwa nur eine spezielle „Chorbegabung" eigen ist, wie manche vorschnell behauptet haben, und so zeigt auch gleich hier sein erstes und bis jetzt einziges Orchesterwerk, die „Serenade für kleines Orchester" op. 10, daß er auch ohne die Anregung des Wortes als absoluter Musiker zu

gestalten vermag. Wie hier die alte romantische Ständchenpoesie, ein liebenswürdig-gelassener Spitzwegscher Humor mit den polyphonen Mitteln der strengen Satzkunst dramatische Bildhaftigkeit gewonnen hat, das ist altmeisterlich im besten Sinne und läßt den großen Erfolg des anspruchslosen Werkchens nicht unverdient erscheinen. Wenn ich, um die Werkliste zu vervollständigen, noch die trotz ihrer Ausdrucksverhaltenheit ungemein stimmungsvollen Nietzsche-Lieder op. 9, die in ihrer asketisch-strengen, linearen Stimmführung auffallend herben Männerchöre op. 8, die Triosonate für Orgel, die Beiträge zur Gebrauchsmusik: die Glückwunschkantate „Weite Welt und breites Leben" (nach Texten von Goethe) für Sopran- und Tenorsolo, Chor, Streichorchester und Cembalo, endlich die für die einfachen Verhältnisse der Singkreise bestimmte „Kleine Messe in Kanonform", die „Geistlichen und weltlichen Kanons zum Singen" und die „Kleine Weihnachtsmusik zum Spielen und Singen" op. 14c erwähne, so wird die Spannweite von Thomas' Schaffen und Wirken deutlich.

Als Schöpfer ernster, seelenhafter Werke, als Bahnbrecher einer neuen Chorkultur, als praktischer Chorerzieher und nicht zuletzt als begeisterter und begeisternder Lehrer, trägt der junge Meister einer neuen Jugend die Leuchte voran, wirklichkeits- und gegenwartsnah schaffend am „Webstuhl der Zeit" und doch aus der Erlebniskraft einer tiefen Herzensfrömmigkeit heraus kündend von unserer Sehnsucht, von den ewigen Sternen, die über unserer Erdgebundenheit leuchten. Mögen alle guten Geister unserer deutschen Musik Kurt Thomas seine reine Wesenhaftigkeit erhalten, ihn bewahren vor den Gefahren des Konjunktur-Betriebes und diese unsere große Hoffnung reifen lassen zur letzten Erfüllung.

# Wagnertheater — Nationaltheater — Originaltheater in Bayreuth?

Querschnitt durch ein geschichtliches und gegenwärtiges Problem.

Von Franz Rühlmann, Braunschweig.

## I. Berechtigung oder Berufung?

Der Aufsatz „Fortsetzung Bayreuths?" von Hans Joachim Moser in Heft 7 der „Zeitschrift für Musik" hat eine Frage wieder aufgegriffen, die im letzten Jahrzehnt, seit der Wiederaufnahme der Festspiele, von vielen Seiten und mit bemerkenswerter Beharrlichkeit erörtert worden ist. Für die Kenner der Materie brachte Moser nichts Neues, abgesehen von dem ins Einzelne gehenden Spielplanentwurf, der jedoch ausdrücklich als „Phantasie" bezeichnet wurde und keinerlei Anspruch auf Verbindlichkeit erhob. Dennoch hat dieser Aufsatz eine, wie es scheint, ziemlich erregte Entgegnung von Seiten des Herrn Paul Pretzsch in Bayreuth zur Folge gehabt. Ich weiß davon nur aus der Abwehr von Gustav Bosse in Heft 8. Gelesen habe ich die Ausführungen von Pretzsch nicht, und ich verspüre auch keine Lust dazu, da ich mir weder Genuß noch Gewinn davon versprechen kann. Befremdlich ist die Tatsache der Entgegnung nicht, jedenfalls nicht für den, der um die strittigen Dinge weiß. Befremdlich ist mir nur eines gewesen: daß Herr Pretzsch offenbar die Frage nach der „Berechtigung" zum Mitreden aufgeworfen hat. Steht er denn noch immer auf dem Standpunkt, daß Bayreuth eine reine Familienangelegenheit ist? Nun, er stehe, wo er wolle. Uns „anderen" sei erlaubt, auf diesem Standpunkt zu stehen: von „Berechtigung" ist hier nicht zu reden, sondern ausschließlich von „Berufung"! Berufen aber, an den Schicksalsfragen der Bayreuther Festspiele mitzuraten, ist jeder, der sich durch festgegründete Kenntnis der historischen und der gegenwärtigen Verhältnisse und durch seinen reinen Willen ausweisen kann.

II. Erster geschichtlicher Streifzug.

Wie steht es um die geschichtlichen Voraussetzungen? Auf welcher Seite steht Richard Wagner selbst, der Begründer der Festspiele, dessen Wille der maßgeblichste ist?

Der Festspielgedanke taucht zuerst auf im Anfang der 50er Jahre in Zürich. 1849, in dem „Entwurf zur Organisation eines deutschen Nationaltheaters für das Königreich Sachsen", ist er noch nicht da. Aber schon 1850, in dem Brief an Uhlig vom 20. September, tritt er in Verbindung mit dem ersten Entwurf des Nibelungenwerkes auf. Ein halbes Jahr später, im Mai 1851, äußert er sich bereits in seiner Grundform, nämlich in der Forderung eines deutschen Originaltheaters, „das heißt eines Theaters, welches dem eigentümlichsten Gedanken des deutschen Geistes als entsprechendes Organ zu seiner Verwirklichung im dramatischen Kunstwerk diene" (Brief üb-r die Goethestiftung, an Franz Liszt, 8. Mai 1851, Ges. Schriften V, 5 ff.). Realer Hintergrund des Gedankens ist das Scheitern der Hoffnungen, die auf das bestehende Theater, zumal das Hoftheater, gesetzt worden waren. Ideeller Gehalt des Gedankens ist in diesem allerersten Stadium und bleibt bis zuletzt: es bedarf eines deutschen Originaltheaters, das dem deutschen dramatischen Dichter und Musiker die Mittel zur Verwirklichung seiner künstlerischen Absicht bietet, das zugleich stilbildendes Beispiel, Schultheater für Deutschland zu sein berufen ist. Die vorhandene und erhoffte nationale Produktion soll zunächst dem stilzerrüttenden Repertoiregang der stehenden Theater entzogen und diesem erst auf dem Umwege über das Originaltheater in einer stilistisch einwandfreien, dort beispielhaft „dargestellten" Erscheinungsform zugeführt werden. Das Originaltheater soll also den originaldeutschen Stil der (musikalisch-) dramatischen Darstellung bilden, der dann auf das stehende deutsche Theater weiterzuwirken hätte. Es ist gedacht nicht nur an musikalisch-dramatische Werke, sondern an dramatische Werke jeder Gattung. Der Gedanke beherrscht fortan den Briefwechsel. Er verbindet sich unlöslich mit dem entstehenden Nibelungenwerke, dessen Aufführung ohne das Originaltheater nicht zu denken ist.

Endgültigen und großartigsten Ausdruck findet er demgemäß im Zusammenhang mit der Herausgabe der Nibelungendichtung im Jahre 1862, in dem berühmten Vorwort. Ich zitiere: Einziger Zweck des zu begründenden Originaltheaters soll sein, „große Originalaufführungen" von „größtmöglicher Vorzüglichkeit und Korrektheit" zu bieten. „Die ausschlaggebende Veranlassung hierzu würde sein, wenn ein neues Originalwerk ..., der Auszeichnung solcher Aufführung wert erscheinend, geschaffen worden wäre" (Ges. Schr. VI, 279). Von dieser Auszeichnung und dem Anreiz, den sie bietet, wird eine mähliche allg meine Veredelung der Produktion erhofft.

1871 nimmt der Gedanke feste Form in Verbindung mit dem Namen Bayreuth an. April 1871 geht die „Mitteilung und Aufforderung an die Freunde meiner Kunst" hinaus, Dezember 1871 der erste „Bericht an den deutschen Wagner-Verein". Jetzt wird bereits die Aufführung des Nibelungenwerkes durch das zu erbauende Originaltheater angekündigt, aber mit der ausdrücklichen Maßgabe, daß alle Hoffnungen nicht dem „Werke als solchen, sondern der vollendeten Richtigkeit der Darstellung desselben" gelten sollen. Es ist ferner zu zitieren: für die Wiederkehr solcher Aufführungen soll dem Theater in Bayreuth „jede Gattung dramatischer Arbeiten" — unter der einzigen Bedingung zweifelsfreier Originalität im Sinne einer nationalen Kunst — „in immer weiterer Ausdehnung" zugeführt werden (Ges. Schr. IX, 316). Also: „Wir geben mit diesem Bau (des Originaltheaters in B.) nur den Schattenriß der Idee, und übergeben diesen der Nation zur Ausführung als monumentales Gebäude" (Bayreuther Briefe I, 78 f. — Man hat es fertig gebracht, diesen Satz dahin zu interpretieren, daß später an die Stelle des provisorischen Fachwerkbaues auf dem Hügel eine Monumentalarchitektur gesetzt werden solle!).

Das war 1871. Nun kommt das Jahr 1876, und da beginnt der Kampf um die nackte Existenz. Er hat von dem hochfliegenden Gedanken nicht viel übrig gelassen. Richard Wagner fühlt selber, gleich nach dem ersten Festspiel, mit bohrendem Schmerz, daß man schon im aller-

ersten Anfange „in eine Sphäre gekommen war, in welcher man sich ein ganz falsches Urteil bildete“ über sein „Unternehmen“, seine „Gedanken und Absichten“, und daß es nötig sei, sich „auf dem festen, ernsten Grunde seiner ursprünglichen Tendenzen noch einmal zu vereinigen und dem großen Ziele zuzustreben“ (Sämtl. Schr. XII, 326). Diese Verwahrung richtet sich offenbar nicht nur gegen gewisse äußere Begleiterscheinungen und Ergebnisse des ersten Festspiels, sondern ebenso gegen die schon damals auftauchenden Mißverständnisse, die das Bayreuther Originaltheater als Wagnertheater und somit als persönliche Angelegenheit seines Schöpfers hinstellen wollten. Die letzten Jahre sind daher ausgefüllt von dem verzweifelten Bemühen, von der Idee zu retten, was in der trostlosen materiellen Sachlage jener Jahre zu retten war. Zwei großzügige Pläne werden zu diesem Zwecke entworfen. Der erste betrifft die Gründung eines „Patronatvereins zur Pflege und Erhaltung der Bühnenfestspiele in Bayreuth“, dessen Aufgabe sein sollte „die zu gewährleistende Wiederholung, Fortsetzung und Erweiterung der Festspiele in dem andern Orts genau bezeichneten Sinne“ (Ges. Schr. X, 14). Der zweite Plan betrifft die Begründung der Stilbildungsschule und enthält jenen „genau bezeichneten Sinn“, wofern dieser überhaupt noch zweifelhaft sein konnte: in der Schule sollen „Sänger, Musiker und Dirigenten für die richtige Ausführung musikalisch-dramatischer Werke von wahrhaft deutschem Stile“ ausgebildet werden (Sämtl. Schr. XII, 331). Von der Durchführung dieser beiden Pläne wird erhofft: „eine würdige Fortsetzung der beabsichtigten stilgemäßen Aufführungen musikalischer und musikalisch-dramatischer Werke deutscher Meister in Bayreuth“ (Sämtl. Schr. XII, 332). In einer vorbereitenden Periode, die sich bis zum Jahre 1883 erstrecken soll, sollen zunächst Wagners eigene Werke, „Parsifal“ einbegriffen, aufgeführt werden (Ges. Schr. X, 17 f.).

Die Pläne scheiterten. Damit war das Schicksal des deutschen Originaltheaters in Bayreuth fürs erste besiegelt. In der düsteren, schmerzlich resignierenden „Einführung in das Jahr 1880“ wird die Verwirklichung auch nur des „Anfanges“ der Bayreuther Idee in unbestimmte Zukunft verwiesen. Nur die Aufführung des „Parsifal“ kann noch ins Auge gefaßt werden. An diese eine Aufführung klammert sich jetzt alle Hoffnung des kampfmüden, enttäuschten Meisters; sie soll den Schulbegriff hinterlassen (Ges. Schr. X, 288), als Musterbeispiel „für die vollkommen stilgerechten Ausführungen“ seiner Werke, auf Grund dessen „dann erst auch die älteren Werke mit richtigem Erfolg aufgenommen werden könnten“ (Ges. Schr. X, 32, 288 f.). Gelang diese Beispielgebung, so vermeinte er, „mit dieser Aufführung genug getan zu haben, somit auch der Aufführung von «Zauberflöte», «Freischütz», «Fidelio» usw. enthoben zu sein“ (an Friedrich von Schoen, Bayreuther Briefe I, 297). Einem etwa dennoch zu gründenden „treuen Patronate“ sollte es dann überlassen sein, auch späterhin „den richtigen Geist der Aufführungen seiner Werke im Sinne ihres Autors den Freunden seiner Kunst zu erhalten“ (Ges. Schr. X, 33).

Dies der historische Sachverhalt. Man sieht: der Gedanke des Originaltheaters, der bei seinem ersten Ursprung 1851 dramatische Werke jeder Gattung einschließt, verengt sich im entscheidenden Stadium, 1862, insofern, als jetzt nur noch von dem zu begründenden Stil für musikalisch-dramatische Werke die Rede ist. 1871 taucht zwar abermals die Wendung „jede Gattung dramatischer Arbeiten“ auf, und daß dies vielfach im Wortsinne aufgefaßt worden ist, wird dadurch bewiesen, daß Franz Dingelstedt sofort Goethes „Faust“ für Bayreuth in Vorschlag brachte. Es besteht jedoch kaum Grund zu der Annahme, daß Richard Wagner damals noch an Wortdichtungen im Zusammenhang mit den Festspielen dachte. Ebensowenig aber geben die geschichtlichen Zeugnisse Anlaß zu der Behauptung, der Gedanke des Originaltheaters habe sich späterhin noch weiter verengt, so daß schließlich nur noch die eigenen Werke in Aussicht genommen worden seien. Die Äußerung an Schoen könnte höchstens darauf schließen lassen, daß nicht mehr nur an neue Originalwerke, also an eine Funktion des Bayreuther Hauses als deutsches Uraufführungstheater gedacht wurde, sondern in erster Linie an einen klassisch deutschen Spielplan; also nicht mehr an ein ausschließliches deutsches Original-

theater, wohl aber noch immer an ein deutsches Nationaltheater. Der ursprüngliche Gedanke wird also durch die furchtbare Enttäuschung der letzten Jahre verdunkelt und erschüttert, aber nicht ertötet. Vielmehr ziehen die letzten Äußerungen deutlich das Fazit aus dem, was gewollt, und dem, was erreicht war. Gewollt war: vorbereitende Periode mit Wagners Werken bis 1883, dann Aufführungen von „Zauberflöte", „Freischütz", „Fidelio" usw. Erreicht war (so wenigstens wollte er hoffen!): ein Musterbeispiel für die vollkommen stilgerechten Aufführungen seiner Werke. Da für das Gewollte kein Beispiel hinterlassen und also auch keine Nachfolge gefordert werden konnte, war einzig zu erwarten, daß ein Patronat oder sonstiger Sachwalter über das Leben des Meisters hinaus (hier darf und muß sinngemäß ergänzt werden: nun wenigstens) den richtigen Geist der Aufführungen seiner Werke erhalten möge.

## III. Zweiter geschichtlicher Streifzug.

Die Sachwalter, die nach dem Tode Richard Wagners die Aufgabe des „treuen Patronates" übernahmen, haben sich ausschließlich auf die Durchführung der „vorbereitenden Periode" beschränkt. Der Bayreuther Gedanke wurde nicht mehr im Sinne des deutschen Nationaltheaters, nicht im Sinne der Stilbildungsstätte für deutsche Werke schlechthin, geschweige denn im Sinne des deutschen Originaltheaters aufgefaßt, sondern im Sinne des Wagnertheaters und im Sinne der Stilbewahrungsstätte für die Werke Wagners. Von dem Vermächtnis des Meisters wurde also nur die eine Hälfte anerkannt, und zwar jene Hälfte, auf die er sich unter dem Zwang der materiellen Verhältnisse schmerzerfüllt zurückgezogen hatte. Was das ausgesprochene Ergebnis eines resignierenden Zurückweichens vor der Macht der Tatsachen gewesen war, wurde als testamentarische Willensmeinung anerkannt, verkündet und durchgeführt. Als im Jahre 1901 mit der Aufnahme des „Fliegenden Holländer" die „vorbereitende Periode" sich vollendet hatte, war die weitergehende Verpflichtung in Bayreuth längst vergessen.

Gründe und Wirkungen dieser Einstellung sind bekannt. Der entscheidende Grund dürfte gewesen sein, daß nach Lage der Dinge, nach dem trostlosen Versagen der Öffentlichkeit, das Festspielhaus als persönliche Schöpfung Wagners und demnach als Familienerbe betrachtet werden mußte und durfte. Mit dem Festspielhaus war die materielle Existenz der Familie Wagner verknüpft, und das machte ein Reservat zum guten Recht und — im Interesse der Familie — zur Pflicht. Darüber zu klagen, steht denen nicht an, die damals in groteskem Ausmaße versagt haben.

Ein weiterer Grund: die Ideologie des Hauses Wahnfried und seines engeren Kreises mit ihrer weltanschaulichen Ausweitung und ihrer fast religiösen Auffassung des Dienstes am Werke, die es als „Entheiligung" des Festspielhauses empfinden mußte, wenn neben dem „Werk" — Frau Cosima sprach stets nur von „den" Werken und „den" Schriften — den Werken Wagners also, die jenem Kreise als die einzig Vollkommenen im Sinne des deutschen Kunstideals galten, andere zur Geltung gekommen wären. Das Festspielhaus durfte, materiell und ideell vom Standpunkte Wahnfrieds gesehen, nur und ausschließlich Wagnertheater sein.

Die Auswirkungen dieses Standpunktes nahmen gelegentlich Formen an, die selbst von der wohlmeinenden Öffentlichkeit nicht immer verstanden werden konnten. Nicht nur, daß der Verzicht auf den großen Plan schmerzlich empfunden wurde, sondern man erlebte beispielsweise auch so grundsätzliche Entscheidungen wie die Auseinandersetzung mit München in Sachen des Prinzregententheaters. Daß hier Wahnfried auf ein „Privileg" pochte und jede Verwertung der Bayreuther Reformideen als Schmälerung seiner Reservatsrechte anfocht, war zu begreifen, wenn man den persönlichen Standpunkt — dessen Lauterkeit ganz außer allem Zweifel stand — begriff. Hatte Wagner sein Theater nur für sich gebaut, als Wagnertheater für alle Zeiten, als Erbe für seine Nachkommen, so hatte freilich niemand das Recht, ihn zu „kopieren". Hatte er aber das Festspielhaus als Musterbeispiel, als stilbildenden Vorort des deutschen Theaters gebaut, so mußte es als hochwillkommene Auswirkung der in ihm verwirklichten Ideen begrüßt werden, wenn künftig deutsche Theater nach dem gegebenen Vorbild gebaut wurden. Sollte künf-

tig in deutschen Theatern nach Bayreuther Vorbild gespielt werden, so mußten dort auch die entsprechenden Vorausſetzungen geschaffen werden. Kurz und gut: Wahnfried betrachtete das Festspielhaus nicht mehr als Vorbild und Beispiel, sondern als Besitz und Privileg. Ich weiß: in diesem Einzelfalle sprachen zwingende materielle Erwägungen mit, und außerdem wohl auch die besonderen Spannungen zwischen Bayreuth und München. Ich sagte ja auch: der Standpunkt läßt sich begreifen. Nur ist er schlechterdings nicht zu begreifen, wenn man ihn an der Wagnerischen Uridee mißt und den Fall von der grundsätzlichen Seite betrachtet.

So ist es bis heute geblieben. Nach meiner Kenntnis der Dinge haben sich vor dem Kriege nur selten Stimmen erhoben, die an die Uridee erinnerten. Nach dem Kriege aber, als die Wiederaufnahme der Festspiele Tatsache werden wollte, stand in der Öffentlichkeit auch die Erinnerung wieder auf. Ich bin damals wohl der Erste oder doch einer der Ersten gewesen, der das Wort ergriffen hat. Es war im Jahre 1922, als der Bayreuther Aufruf die Runde machte. Ich wußte nicht, ob jemals seit dem Jahre 1883 jemand an die alten historischen Tatsachen erinnert hatte. Ich hatte sie bei meinen Studien ganz für mich „entdeckt", und sie überfielen mich mit einer Gewalt, die mich nicht ruhen ließ. Ich stelle dies fest, weil ich zeigen will, daß es sich hier nicht um „Quertreibereien" handelt, die von einem zum andern die Runde machen und ohne Überlegung kolportiert werden, sondern daß die historischen Tatsachen, allein aus sich heraus, durch ihre ganz deutliche und unmißverständliche Sprache, zwangsläufig zu der Auffassung führen, die von Wahnfried so erbittert bekämpft wird. Es war im März 1922, als Siegfried Wagner, wie andernorts auch, in Kiel ein Werbekonzert für die Wiederaufnahme der Festspiele dirigierte. Der Aufruf war kurz vorher erschienen. Ich wollte der Sache einen Dienst tun und schrieb einen längeren vorbereitenden Artikel „Bayreuth, Allgemeine Betrachtungen zum Siegfried Wagner-Konzert am 7. März" (Kieler Zeitung, 6. März 1922). In diesem Artikel legte ich die oben angeführten historischen Tatsachen dar und kam zu dem Schluß:

„. . . Wenn es gelänge, noch einmal den Glauben an eine Bayreuther Mission wachzurufen unter einem erweiterten Gesichtspunkt, wären ungeahnte Möglichkeiten eröffnet. Der Riesentatkraft Richard Wagners gelang es 1876, eine beispiellose Auslese deutscher Künstler auf rein idealer Basis in Bayreuth zu vereinen. Damals galt das ideale Streben der Aufführung des Nibelungenringes, heute sollte es der Begründung einer deutschen Musterbühne gelten. Wie verlautet, sollen im Falle der Wiederaufnahme der Festspiele eine ganze Reihe hervorragender Bühnenleiter in ihren Dienst gestellt werden; man spricht von Anna Bahr v. Mildenburg u. a. Man mache das zum Prinzip und tue dann mit vollem Bewußtsein den letzten Schritt: man öffne das Bayreuther Festspielhaus auch den großen Werken Glucks, Mozarts, Beethovens, Webers, Marschners, man öffne es dem „Faust" und dem „Wallenstein" zu stilechten Musteraufführungen unter zuständiger Regie und mit den ersten Kräften Deutschlands. Kein Mensch wird ernstlich zu behaupten wagen, daß für diese gedachte Musterbühne jedes andere Theater ebenso in Frage käme. Alle Einwände gegen das Repertoire- und Lokaltheater, die Richard Wagner zum Bau eines eigenen Hauses bestimmten, sind heute in verstärktem Maße gültig; bis zum heutigen Tage ist Bayreuth in Bezug auf eine stilistische Tradition von äußerster Geschlossenheit ohne Rivalen geblieben. Jedermann wird Siegfried Wagner als oberste Instanz anerkennen; er ist der letzte Träger jener unvergleichlichen Tradition, er wird die Grenzen seiner eigenen Wirksamkeit klug sich selbst zu ziehen wissen, die Größe der Aufgabe: die letzte Erfüllung des väterlichen Testamentes, wird seine Kräfte vervielfachen. Von diesem Vorort deutscher Bühnenkunst könnte wieder wie in den 70er Jahren ein Strom ernsten Willens hineinfluten in den Alltäglichkeitsbetrieb des deutschen Theaters. . . ."

Dieser Artikel führte zu einem heftigen persönlichen Zusammenstoß mit Siegfried Wagner, den ich dem sonst so liebenswürdigen Manne nicht weiter übelgenommen habe. Wenn der Vorwurf, man wolle in neuer verschlagener Weise die Festspiele hinterrücks in die Luft sprengen, auch nicht gerade schön ist, so kann er doch im Bewußtsein des guten Willens ertragen werden. Ich habe mich dadurch nicht abhalten lassen, auch in der Folge meine Ansicht zu vertreten.

Überdies blieb ich ja nicht allein. Ganz unabhängig von mir meldete sich in den folgenden Jahren eine Stimme nach der anderen; zuerst, wenn ich nicht irre, die von Carl Hagemann mit einem Artikel „Bayreuth am Grenzwege" (Die Musik XV, 241 ff.), und dann wurde es bald ein kleiner Chorus. Eine offiziöse Stellungnahme schien dem Hause Wahnfried nun wohl geboten zu sein. Sie erschien im Festspielführer 1925, als Verfasser zeichnete der mittlerweile verstorbene Prof. Dr. Richard Sternfeld. Der Titel des Artikels war ein Programm: „Bayreuth, die Stätte Wagnerischer Kunst", sein Ton scharf, polemisch, abweisend. Auf seinen Inhalt wird unten noch einzugehen sein. Unbezweifelbar war die schroff ablehnende Haltung. Es kam zu einem Nachspiel. Robert Hernried, der sich ebenfalls zu dem Urgedanken bekannt hatte, wurde von Sternfeld persönlich angegriffen. Er strengte in der „Neuen Musikzeitung" (Stuttgart) eine Polemik an (Jahrgang 46, Heft 22, Jahrgang 47, Heft 1, 4), deren wesentlichstes Ergebnis ein wundervoller Brief Friedrich von Schoens war, an den jener Brief Wagners gerichtet war, in dem von den Aufführungen der „Zauberflöte" usw. die Rede ist. Dieser Brief von Schoens, ein erlesenes Zeugnis klarer Geistigkeit und unwandelbarer Treue, gab scheinbar der These Sternfelds recht. Aber nur scheinbar. Schoen stellte es nämlich als wahrscheinlich hin, daß die an ihn gerichtete Äußerung Wagners sich nicht direkt auf die Festspiele, sondern nur auf die geplante Stilbildungsschule bezogen habe. Diese Auffassung werde nach seinem Dafürhalten durch die Tatsache gestützt, daß ihm, Schoen, ähnliche mündliche Äußerungen Wagners aus jener Zeit nicht erinnerlich seien. Nun wohl: daß Wagner damals von dem weitergehenden Plane nicht mehr geredet hat, darf mit Rücksicht auf die obwaltenden Umstände ohne weiteres als glaubhaft hingestellt werden. Daß jedoch die briefliche Äußerung in ihrer dokumentarischen Fassung sich auf die Schule bezogen haben soll, ist wenig wahrscheinlich; denn daß die Schule das treiben sollte, was Wagner unter „Aufführungen" verstand, dafür ist kein Anhaltspunkt vorhanden. Und schließlich: selbst wenn es sich mit dieser einen brieflichen Mitteilung so verhalten sollte, wie Schoen annimmt, so bleiben noch immer die ganz eindeutigen aus den früheren Jahren bestehen, die niemals hinwegdisputiert werden können. Wer sie kennt, wird einen inneren Zusammenhang zwischen ihnen und jener letzten annehmen müssen.

Dies das Ergebnis der bisherigen Diskussion. Hans Joachim Moser hat sie wieder aufgegriffen. Er wird nicht der Letzte sein.

### IV. Testamentarische Bestimmungen?

Ich habe in diesem Sommer gelegentlich einer Unterhaltung mit einem maßgebenden Mitglied der Bayreuther Festspielverwaltung die Sprache auch auf den Artikel Mosers gebracht. Der betreffende Herr hatte ihn noch nicht gelesen. Als ich über den Inhalt kurz referierte, wurde der Fall mit einer Handbewegung abgetan und mit den Worten: „Das ist ausgeschlossen! Das würde den testamentarischen Bestimmungen widersprechen!" Auf meine Frage, um wessen Testament es sich hierbei handele, um das Richard Wagners oder um das des Sohnes, wurde geantwortet: „Um das Siegfrieds, das sich jedoch natürlich auf das des Vaters stützt!" Mehr hierüber erfuhr ich nicht. Ich habe auch nicht weiter gefragt. Ich möchte auch jetzt nur so viel hierzu sagen, daß es mir angezeigt erscheint, der Öffentlichkeit von den erwähnten Bestimmungen Kenntnis zu geben. Wenn sie natürlich auch für kommende Entscheidungen nicht absolut bindend zu sein brauchen, so könnten sie immerhin die Sachlage klären.

Indessen muß das Vorhandensein eindeutiger testamentarischer Bestimmungen über den strittigen Punkt fraglich erscheinen, wenn man den erwähnten Artikel Sternfelds in Erwägung zieht. Hier nämlich wurde der aufhorchenden Welt verraten, daß schon „die Rede davon gewesen" sei, Pfitzners „Palestrina", „das edle, tiefe und bedeutende Werk, in Bayreuth darzustellen". Wenn in Haus Wahnfried — und wo sollte es sonst gewesen sein — davon die Rede gewesen ist, kann kaum angenommen werden, daß bindende Bestimmungen solche Möglichkeiten von vornherein ausschließen. Der Geist Wahnfrieds würde es als Sakrileg empfinden, auch nur von ferne Fragen zu erörtern, die dem testamentarisch festgelegten Willen des Meisters strikte

zuwiderlaufen. Im Teftament Richard Wagners können alfo derartige Beftimmungen kaum enthalten fein.

Sternfeld fuhr dann im Zufammenhang mit „Paleftrina" fort: „Aber bei aller Hochachtung davor wird gewiß vom höchften Standpunkte, nämlich dem Richard Wagners, auch manches gegen das Drama fich fagen laffen." Mir fcheint, in diefem Satze verrät fich in Wahrheit das, was man in Bayreuth unter „teftamentarifchen Beftimmungen" gern verftanden haben will: die Fiktion von der abfoluten Unantaftbarkeit und Übergeordnetheit des Werkes Wagners. Man zeige uns ein Drama, gegen das fich rein gar nichts fagen ließe! Mir will fcheinen, diefer „höchfte Standpunkt" fei nicht der Richard Wagners, fondern der einer wefensfremden Ideologie.

Indeffen: es ift die Rede davon gewefen! Soll und darf man alfo hoffen, daß früher oder fpäter wieder die Rede davon fein wird?

## V. Einwände und Gefahren.

Wie zur Zeit von der wohlmeinenden, aber kritifchen Öffentlichkeit die Lage und die Exiftenzfrage der Feftfpiele beurteilt wird, brauche ich an diefer Stelle nicht auszuführen. Ich könnte nur wiederholen, was Mofer gefagt hat und was in den letzten Monaten in Dutzenden von ernft zu nehmenden Organen zu lefen war. Daß der grundlegende Wandel, der mit dem Tode Siegfrieds eingetreten ift, tiefgreifende Entfcheidungen notwendig macht, vor diefer Einficht verfchließt fich kaum eine der Stimmen, die fich zur Sache geäußert haben. Daß man folche Notwendigkeiten auch in Bayreuth felber erkennt, beweifen die erften Entfcheidungen, die von der jetzigen Sachwalterin, der zur Univerfalerbin eingefetzten Frau Winifred Wagner, getroffen worden find. Was ich 1922 als wünfchenswert hinftellte: die Heranziehung berufener Perfönlichkeiten des deutfchen Kunftlebens, ift neuerdings Tatfache geworden. Der Weitblick und der gleichfam befreite Wille, die aus diefen Maßnahmen fprechen, laffen annehmen, daß Frau Winifred fämtliche möglichen Entfcheidungen mit freiem Blick zu erwägen entfchloffen und fähig ift. Unter diefen Entfcheidungen nimmt die über die „Fortfetzung Bayreuths" einen hohen Rang ein. Denn fie ift, mag fie pofitiv oder negativ getroffen werden, mit einer ungeheuren Verantwortung belaftet, mit einer ungeheuren Verantwortung fowohl vor der Vergangenheit und ihren Tatfachen als auch vor der Zukunft und ihren Möglichkeiten. Jeder Bayreuthgläubige und -willige wird überzeugt fein, daß die plötzlich berufene Frau diefe Verantwortung in ihrer ganzen Schwere fühlt. Sie wird defto fchwerer werden, je bewußter der Wille zur klärenden Tat wird. Denn mit der rafchen Tat ift hier gar nichts getan, wo an jedem Wegfchritt die Gefahr lauert.

Ich will mich nicht dem Vorwurf ausfetzen, daß ich diefe Gefahren nicht fähe und nicht zu würdigen verftünde. Sondern ich will offen das Geftändnis ablegen, daß ich, zumal in den letzten beiden Jahren, jedesmal mit fchweren Zweifeln nach Haufe gefahren bin. Mit Zweifeln darüber, ob man einer Fortfetzung Bayreuths über Wagner hinaus tatfächlich mit gutem Gewiffen das Wort reden könne. Ich ftehe nicht an, auch über diefe Zweifel Rechenfchaft abzulegen.

Jeder Bayreuthianer kennt die „Hügelatmofphäre", unter der ich keinesfalls den kritiklofen verdrehten Enthufiasmus der ewig Hingeriffenen und ebenfowenig den Perfonenkult der ewig Eingefchworenen verftanden wiffen möchte. Ich habe ftets als Kritiker in Bayreuth gefeffen, als abfolut pofitiver und gläubiger zwar, aber doch als Kritiker mit der nötigen Diftanz. Und doch bin ich noch ftets von diefer „Hügelatmofphäre" ergriffen worden, unter der nun alfo nichts anders zu verftehen ift als die ungeheure Ausftrahlung der genialen Perfönlichkeit, die alles dort erdacht, erbaut und erfchaffen hat. Die Magie der theatralifchen Kunft, wie Wagner fie verftanden und beherrfcht hat, als einziger in der ganzen Weltkunftgefchichte: fie ift in diefer Atmofphäre einmalig wirkfam geworden. Sie ift dort auf dem Hügel Wirklichkeit, jedenfalls für den, der überhaupt das Organ dafür hat und fich, trotz aller Wachfamkeit, diefer Verzauberung hinzugeben bereit ift. Diefe Atmofphäre ftammt fo ganz aus dem Urbereiche Wagners,

aus der Suggeſtivkraft ſeiner Kunſt, aus der Gewaltſamkeit ſeiner Mittel, aus der Überzeugungskraft ſeiner Sprache, und nicht zuletzt aus der perſönlichen Nähe, in die ganz Bayreuth zu ihm gerückt iſt, daß ich mir oft nur ſehr ſchwer vorſtellen kann, wie ein anderer deutſcher Meiſter, und nun gar Mozart, in dieſer Atmoſphäre gedeihen ſoll. Ich ſehe die Gefahr, daß der eine den anderen totſchlägt. Sei es, daß die Atmoſphäre den Mozart, oder wer es nun ſei, erdrückt, ſei es, daß der Mozart die Atmoſphäre ſtört. Der eine Fall wäre für den Eigencharakter Bayreuths ebenſo verhängnisvoll wie der andere.

Dies iſt die zweite Gefahr, die ich ſehe: daß dieſer Zauber, dieſe Atmoſphäre, geſchmälert oder gar zerſtört werde, ſelbſt wenn die eben angedeutete Wirkung nicht in ſo ſchroffer Form eintreten ſollte. Denn ein Bayreuth mit gemiſchtem Spielplan würde ſich damit, unvermerkt, aber wohl zwangsläufig, auf die Ebene der anderen Feſtſpielſtätten begeben, an denen wir in Deutſchland keinen Mangel haben. Was man mehr oder weniger geſchickt in Salzburg, München und Berlin macht, würde dann in Bayreuth eben auch „gemacht". Vielleicht beſſer, wenn die leitenden Perſönlichkeiten die Gewähr bieten. Aber doch im Prinzip dasſelbe. Hier liegt meinem Gefühl nach der Kernpunkt deſſen, was in Bezug auf Bayreuth unter „Tradition" verſtanden werden ſollte. Oder aber: wenn man die ganz einzigartige Idee des deutſchen Originaltheaters aufgriffe, die Bayreuth ſogleich wieder jeder „Konkurrenz" entrücken würde — wem könnte die Verantwortung für einwandfreie und würdige Werkwahl aufgebürdet werden, ſo, daß jede Gefahr des Experiments ausgeſchloſſen bleibt?

Dazu treten Bedenken, die ſich aus den praktiſchen Vorausſetzungen ergeben. Die Dimenſionen des Feſtſpielhauſes, ſeine akuſtiſchen Verhältniſſe, die Ausmaße der Bühne: ſind ſie ſo, daß Mozart oder Weber in ihnen zur Geltung kommen könnten? Dann das Orcheſter: dieſe raffinierte Anlage des Orcheſterraumes, dieſer ſinnreiche Mechanismus zum Zwecke einer hochromantiſchen Klangerzeugung, kann man da ein Mozartorcheſter hineinſetzen und mit Ausſicht auf Erfolg muſizieren laſſen? Wird man ſich daran gewöhnen können, auf der Bayreuther Bühne geſprochenen Dialog zu hören und buffoneske Scherze zu goutieren? Fragen, Fragen, die ich hier nicht beantworten, ſondern aufwerfen will.

Und endlich: die Friſche, mit der Moſers Spielplanentwurf ins Zeug geht, wird wohl niemals in die Tat umgeſetzt werden können. Ich weiß: er denkt an die Einbeziehung des alten Opernhauſes. Damit wären auch einige der ſoeben geäußerten Bedenken gegenſtandslos geworden. Dennoch: eine praktiſche Möglichkeit, in der kurzen Bayreuther Probenzeit vier neue Werke anderer Meiſter von Grund auf neu einzuſtudieren, ſo einzuſtudieren, daß die Aufführungen die Berechtigung Bayreuths auch auf dieſem neuen Gebiete zweifelsfrei erhärten, ſcheint mir unter gar keinen Umſtänden gegeben. Man hat ſchon in den beiden letzten Jahren keine Zeit zu Proben für den „Ring" aufbringen können, und da hat es ſich doch nur um Wagneriſche Werke gehandelt, auf die man viel beſſer eingeſtellt iſt. Zudem würde es mir als in höchſtem Grade bedenklich erſcheinen, wenn man in einem Feſtſpielſommer neben vier neuen, „fremden" Werken nur einen Wagner bringen wollte. Das wäre ein ſo grundlegender Wandel des Bildes, daß man ſchwere Rückſchläge auf die alte Bayreuthgemeinde befürchten müßte. Dieſe Gemeinde beſteht ja nicht *nur* aus alten Tanten, ſondern zu einem großen Prozentſatz aus konſervativen Elementen vom beſten Schlage. Sie iſt unter Umſtänden raſch auseinandergeſprengt, aber ſchwer wieder erworben. Man wird ſich hüten müſſen, das geradezu ſagenhafte Treuverhältnis, das durchweg dort anzutreffen iſt, durch allzu forſche Maßnahmen zu zerſtören. Man teile alſo zu gleichen Hälften: halb Wagner und halb „Fremde"; oder noch beſſer: man fange mit *einem* fremden Werke an der Spitze der üblichen Wagnerreihe an. Man hat dann zugleich Gelegenheit zu barometriſchen Beobachtungen. —

* * *

Ich hoffe dargetan zu haben, daß die Verantwortung der jetzigen Sachwalter *nach beiden Seiten hin* ungeheuer groß iſt. Jedoch wird Klarheit darüber zu herrſchen haben, daß der Entſcheidung nicht ausgewichen werden kann. Allem, was Moſer dazu grundſätzlich geſagt hat,

kann nur zugestimmt werden. Die großen Erfolge der letzten beiden Jahre können darüber nicht hinwegtäuschen. Und die himmelhohe Perspektive, die Moser der Zukunft Bayreuths eröffnet: der Ausblick auf das deutsche Olympia als der endlichen Willensvollstreckung Richard Wagners, ist so großartig und so aus dem Geiste des großen Kulturkämpfers empfunden, daß man in dieser Stunde den Flügelschlag des Schicksals über dem Hügel zu hören vermeint. Dieses Schicksal hat seit nunmehr sechzig Jahren Außergewöhnliches in der geliebten Frankenstadt vollbracht. Es hat dort seine Würfel mit wahrhaft heroischer Gebärde geworfen. Dieses Schicksal hieß Richard Wagner. Wenn in dieser Stunde sein kühner, zwingender Geist noch einmal aufstünde — er schüfe uns, des können wir gewiß sein, auf seinem Hügel die Stätte deutscher Kunst- und Kulturrepräsentation, die keinem Namen, sondern einer hoffenden, um ihre Wiedergeburt ringenden Nation dient.

# George Armin 60 Jahre alt.

Von Walter Bodky, Berlin.

Am 10. November beging George Armin seinen 60. Geburtstag. Es wäre wenig in seinem Sinne gehandelt, wollte man mit der Geste des hochgestimmten Festredners diese Tatsache feiern. Im Mittelpunkte seines Lebens stand und steht sein Werk. Mit ihm sich auseinanderzusetzen und mit Nachdruck darauf hinzuweisen, ist die schönste und einzig würdige Ehrung, die dem Künstler bereitet werden kann.

In einem Leben reichster Arbeit, ständig im Kampfe gegen Aberglauben, geistige Trägheit und bösen Willen sich zäh behauptend, hat er eine Lehre aufgestellt, die an innerer logischer Geschlossenheit, Originalität und Kühnheit ihresgleichen sucht. Ja, mehr als das: in rastloser Arbeit an sich selbst, an seiner eigenen, von Natur aus kümmerlichen Stimmanlage, hat er den nicht zu umgehenden Beweis für die Richtigkeit dieser Lehre erbracht. Der bequemen Eitelkeit und selbstzufriedenen Kompromißbereitschaft des Sängers setzte er die ideale Forderung des Kunstwerkes und dessen Gesetzmäßigkeit entgegen. Dem auf dem Gebiete der Stimmbildung noch vielfach üblichen Experimentieren, der Spekulation am Schreibtisch erklügelter Methoden stellte er die architektonische Klarheit eines in der Praxis gewonnenen und erprobten künstlerischen Aufbaues gegenüber. So entstand eine Lehre von altmeisterlicher Zucht und Strenge. Daß eine solche nicht für die „vielen, allzu vielen" sein kann, ist klar. Überflüssig deshalb, nach dem äußeren Erfolg dieser Lehre zu fragen. Er ist gering, da — bis auf wenige rühmliche Ausnahmen (es sei hier an den im Dezemberheft der ZFM 1929 erschienenen Aufsatz von Dr. Ludwig Wüllner: „Enrico Caruso und sein Deuter George Armin" erinnert) — die von Natur aus großen Talente sich bisher dieser Lehre als Schüler versagt haben. Das Innere ist dafür um so größer. Ein fester Stamm treuer Anhänger und Mitarbeiter sichert den Fortbestand der Schule. Die Lehre selbst ist in zahlreichen Schriften von Armin niedergelegt und ausgearbeitet worden. Es seien in Kürze hier nur die hauptsächlichsten genannt: „Die Stimmkrise" im Verlag Kistner u. Siegel, Leipzig, zugleich seine stimmliche Autobiographie, die über eines der merkwürdigsten Phänomene der Stimmerziehung Aufschluß gibt, im gleichen Verlag: „Von der Urkraft der Stimme" und „Der Modegesanglehrer", eine Auseinandersetzung mit dem Methodentum, und zuletzt „Enrico Caruso" und „Die Breitspannung", beide im Verlag der Gesellschaft für Stimmkultur erschienen. Eine feste Plattform ist somit gewonnen, sowohl für die kritische Bewertung der zeitgenössischen Gesangsleistungen — diese wird in der von Armin herausgegebenen Zeitschrift „Der Stimmwart" in ganz neuartiger Weise versucht — als auch für die Erziehung einer neuen Sängergeneration, die Trägerin einer erneuerten Gesangskultur werden kann. Nur Wenigen mag es vergönnt sein, bei Vollendung des sechsten Lebensjahrzehntes schon auf ein so gerundetes Lebenswerk mit Stolz blicken zu können. Mögen dem als Mensch wie als Künstler gleich schätzenswerten Jubilar noch viele Jahre rüstiger Arbeit beschert sein!



Richard Wagner

Bronze-Büste von Albrecht Leistner, Leipzig



Gerstenberg (früher Dührkoop) Berlin

George Armin

Geb. 10. November 1871

# „Das Herz“ von Hans Pfitzner.

Uraufführung in der Münchener Staatsoper.

Von Wilhelm Zentner, München.

Diese neueste Bühnenschöpfung Hans Pfitzners wird all denen erkleckliches Kopfzerbrechen bereiten, die das Schaffen des Meisters unter dem bequemen Kennwort „letzter Exponent des Wagnerschen Musikdramas“ in den stilkritischen Zettelkasten einreihen zu können wähnten. Denn — o Tort! — beinahe jede Szene im neuen Werke drängt über die Bannmeile eines rein musikdramatisch gebundenen Stils hinaus, dem Opernhaften zu. Dieser Trieb, mit dem der Komponist übrigens nicht allein steht, macht vielleicht auch die Wahl des Textbuches und des Textdichters begreiflich, die zunächst manchen, der Pfitzners eigene hohe Anforderungen an das Opernbuch kennt, befremdet haben mag. Der Dichterkomponist des „Palestrina“, von dem so mancher Vers zum Edelgute deutscher Poesie gehört, hat sich diesmal sein Libretto von Hans Mahner-Mons schreiben lassen, einem Autor, der unter wechselnder Pseudonymverkappung durch Romanerzeugnisse wie „Klettermaxe“ und „Orje Lehmann wird Detektiv“ eine nicht durchweg erfreuliche Bekanntheit erlangte. Jedoch, wir wollen nicht voreilig sein! Am Ende steckt in Mahner-Mons außer dem Doppelnamen gar die Doppelseele wie weiland in Ludwig Tieck, der einst ebenfalls unter falscher Flagge manchen Romankutter mit hundertprozentiger Kolportage befrachtete, um trotzdem mit dem besseren Teil seines Selbst ins Land echter Dichtung auszufahren. Leider erweist ein eindringender Blick in das Buch solche Hoffnung als trügerisch. Die romantischen Symbole, uraltes Märchengut, mit denen er seine Handlung erfüllt, bedeuten Mahner-Mons lediglich szenische Versatzstücke, die man nach Belieben verrücken kann. Ich will mich hier nicht auf Einzelheiten einlassen, wo das Ganze schon an seinem Mittelpunkte, dem titelverleihenden „Herzen“, krankt. Es ist Helges Herz, das da geraubt und im Kasten verwahrt wird, und trotzdem lebt diese ein Jahr lang weiter, ohne daß die geringste Veränderung mit ihr vorgeht. Sie lebt ohne Herz wie vordem mit einem solchen, ist ganz liebende Hingabe, ein „süßes“, ein „reines Herz“, wie der allerdings nichtsahnende Athanasius singt. Kann es da verwundern, daß, wenn am Ende das Herz an ihrem Astralleib wieder erglüht, man in ihm lediglich eine Art Requisit, ein von einer Glühbirne durchleuchtetes Maschinenherz und nicht ein dichterisches Symbol erblickt? Daß man zum mindesten solche Symbolik als einigermaßen oberflächlich empfinden muß?

Immerhin eine Grundforderung Pfitzners an das Opernbuch, „die dichterische Idee“, kann man darin erfüllt sehen, daß niemand über das Herz eines Menschen verfügen dürfe, „er sei noch so gering, dir noch so unbekannt“. Wie steht es nun mit jener zweiten, wichtigeren Forderung, die der Meister in seiner Abhandlung „Zur Grundfrage der Operndichtung“ gleichfalls erhoben hat, mit dem „genialen musikalischen Einfall“? Wir wollen nicht beschönigen: solcher Einfall strömt im „Herz“ nicht mit jener unmittelbaren Flutgewalt, wie sie etwa der „Rose vom Liebesgarten“, dem „Palestrina“ oder gar „Von deutscher Seele“ entbricht, und trotzdem hat diese Musik etwas ungemein Zwingendes, wird sie doch durchblutet von jener „individuellen Melodie“, die ganz Pfitzner und als solcher einzigartig ist. Mag man auch rein äußerlich an verwandte Bühnensituationen aus der Operngeschichte erinnert werden — „aus jeder Note spricht doch er!“ Die Faktur des Ganzen ist von unerhörter Feinheit, die sofort in der ersten Szene, der Blutuntersuchung, auffällt. Das erregte Streichermotiv des dem Befund ungeduldig und ängstlich entgegenharrenden Patienten und das ruhige Bläserthema des bedachtsam prüfenden, ernst gefaßten Arztes — sie genügen in ihrer erst gegensätzlichen, dann sich verschlingenden, genialer Umbildung unterworfenen Führung, um eine der faszinierendsten Szenen der neueren Opernliteratur zu bestreiten. In dieser Weise eignet jeder Szene ihr autochthones thematisches Material, das sich dann, ohne strenge leitmotivische Bindung, in den weiteren Verlauf der Handlung hinüberspinnt und dort Beziehungen schafft von geradezu verblüffender Art. So sehr man bei der im „Herz“ eingeschlagenen Technik an die alte „Nummernoper“ denken mag,

das Ganze wird doch von einem Gewebe feinster Verknüpfungen durchädert, die in ihrer Um- und Weiterbildung oft nur dem zu einsinkendster Aufmerksamkeit geschulten Ohre erkennbar sind. Die Orchesterbehandlung gemahnt an Feinheit und Durchsichtigkeit des Quartettsatzes und ballt sich erst bei der Zitation Asmodis zu massigerer Klangwirkung, zu der selbst eine aus den tiefen Lagen aufheulende Sirene und, zur Verstärkung der Singstimme, ein Lautsprecher aufgeboten werden. Naturgemäß legt der Auftritt des Dämons, trotz des kabbalistischen Vokabulars, dessen sich Athanasius dabei bedient, den Vergleich mit der Wolfschlucht-Szene aus dem „Freischütz" nahe. Dieser Vergleich hätte auch für die Autoren nützlich sein können. Denn Asmodi verstößt nämlich gegen ein sehr weises Gesetz aller Theatergeister, sich nur kurz zu zeigen und bald wieder zu verschwinden. Gespenster, die solange singen wie dieses, hören für die Dauer auf, unheimlich zu wirken. Webers Theatergenie wußte, warum es den wilden Jäger nur wenige Worte, davon jegliches mit einem ? oder ! versehen, reden ließ! Samiel war entschieden der klügere Teufel! Asmodi hätte sich an seinen äußerst wirkungsvollen, wahrhaft dämonischen absteigenden Terzen genügen lassen sollen!

Sein Eigenstes gibt Pfitzner, so mächtig ihm auch die Stellen dramatischen Ausbruchs und höchster Steigerung (zweiter Aktschluß!) gelungen sein mögen, naturgemäß doch im lyrischen Ausdruck. Helge v. Laudenheim ist eine poesieumhauchte Pfitznergestalt, an der der Komponist reichlich wieder gutgemacht hat, was der Librettist versäumte. Ihr aus dem skandierenden Klang ihres Namens gewonnenes Thema durchstreift mit dem schönen Ighino-Melos des treuen Wendelin gleich dem Flügelschlag eines Schutzengels das den Haupthelden in tiefe Schuld verstrikkende Geschehen. Und wenn erst, aufblühend aus des schuldigen Mannes unbeirrbarem Sühnewillen, der Aufstieg in transzendentale Sphären genommen wird, dann atmet jeder, köstlich erhoben, reinste Seelen- und Höhenstimmung und weit, weit unten liegt, ein bescheidenes, in Nebeln verschwimmendes Vorgebirg, der ganze Mahner-Mons . . . Hoffen wir, daß Pfitzner in seinem nächsten Werke auch des fremden Trittbretts entbehren kann, um in seine Welt zu gelangen. Es ist — sollte auch nicht jeder die Brücke zu ihr finden — in der Tat eine Welt, und „das Herz", mögen auch durch eine zeitweilige Divergenz von Wort und Musik ein paar Nietstellen unverkleidet geblieben sein, das Werk eines Meisters . . .

Die Münchener Staatsoper, stets ein Hort der Pfitznerpflege, hatte außerordentliche Mühen an Werk und Wiedergabe gewandt. In der Feinabgewogenheit ihrer Farben und Linien entsprachen Pasettis Bühnenbilder durchaus dem wahlverwandten Grundcharakter der Oper, die Kurt Barré regiemäßig vorzüglich bewältigte. Hans Knappertsbusch hatte sich hingebend in die ihm sonst ferner liegende Welt Pfitzners eingelebt. Sämtliche Rollen waren doppelt besetzt, jede gewichtige unter ihnen lag in den Händen sängerlicher Prominenz wie der Damen Hüni-Mihascek, Feuge, Schellenberg, Willer sowie der Herren Krauß, Patzak, Rehkemper, Hann und Bender. Die Aufnahme war ein einziger Widerhall stürmischer Begeisterung; Pfitzner, der seinen Münchnern auch am Uraufführungstage die Treue gehalten hatte, erschien inmitten seiner Helfer ungezählte Male vor dem Vorhang.

# „Die heilige Elisabeth". Ein Volksoratorium von Joseph Haas. Op. 84.

Uraufführung in Kassel am 11. November 1931.

Von Gustav Struck, Kassel.

Die Weltgeschichte gefällt sich immer noch in Paradoxen. In der feierlichen Stunde siebenhundertjährigen Gedenkens an die edle deutsche Wartburg-Heilige, die Sage und Legende, Dichterphantasie und Künstlertraum selig verklärt haben, die in unzähligen Liedern und Hymnen des Mittelalters besungen und in Reimoffizien verehrt wurde, bemüht sich eine sehr kluge Frau Busse-Wilson, ebenfalls eine Elisabeth, das wundersame Dulderleben der franziskanischen

Heilandsnachfolgerin nach dem Rezept der Freudschen Psychoanalyse sehr sorgfältig quellenmäßig und intuitiv zu sezieren, indessen ein versonnener Geistlicher aus Bibelworten und eigenen Versen eine neue Elisabeth-Dichtung schreibt für seinen Lehrer und Meister, der mit ihrer klingenden Auferstehung seinem niedergebrochenen Volke ein neues Seelen-Rosenwunder bringen möchte. Das Buch eines doktrinären erotischen Rationalismus wird nicht länger als alles Modische dauern, dem neuen Volksoratorium aber werden tausend und abertausend Herzen ergriffen, erhoben, geläutert und jubelnd wie am ersten Tage entgegenschlagen! . . .

Im Hessenland, wo das ungarische Königskind einst begraben wurde, war die Sehnsucht am stärksten nach der Elisabethgestalt, die einer düsteren Notzeit gegenwartsnah wiederkehren sollte. Man fand sie nicht in all den dichterischen Verklärungen, nicht in der Musik, nicht bei Wagner, nicht in der romantischen Theatralik von Franz Liszts Legende, nicht in der naiven Gläubigkeit des Fuldaer Domkapitulars Heinrich Fidelis Müller. So wie man sie zuweilen auf mittelalterlichen Bildern sah, sollte sie wieder unter uns treten. Es hat lange gedauert, bis die Suchenden und der echte Dichter und Komponist sich fanden und in einer denkwürdigen Nachtsitzung aus einem Dürerbilde die Vision einer geistlichen Tondichtung auftauchte, die in wenigen Monaten vollendet wurde und dann im heiligen Feuer aller Mitwirkenden von Stunde zu Stunde lebendige leuchtende Wirklichkeit gewann. So ist das Volksoratorium von Wilhelm Dauffenbach und Joseph Haas entstanden.

Dauffenbach will nicht Episch-Biographisches, nicht Chronikartiges, überhaupt nicht Zeitgebundenes geben, sondern Idee, allgegenwärtige Lebensmächte, letzte Wesenheit schicksalhafter Sendung. Apokalyptische Reiter bringen als göttliches Strafgericht Krieg, Weltenbrand, den Verzweifelnden wird Elisabeth Fürbitterin der Liebe Christi. Das aufatmende Volk ergibt sich der Sinnenlust, Gotteslästerung, Zügellosigkeit, bis in quälender Hungersnot Elisabeth ihnen wieder als Trösterin erscheint. Pest und schleichende Seuchen vollenden den Leidens- und Läuterungsweg, auf dem Elisabeth als Mutter der Armen und Kranken den Toten und Genesenden beisteht, bis die apokalyptischen Reiter als Boten des Sieges wiederkehren und über dem „Te deum laudamus" der Elisabeth die hoffenden Seelen sich in hymnischem Schwung der ewigen Gottheit wieder zuwenden. In schlichter, eindringlicher Sprache formt sich hier Lyrisches, Dramatisches, Visionäres, Scheinbar-Vergangenes zu packender unmittelbarer Bildhaftigkeit, zu Bekenntnis und Schicksal unserer Tage.

Für Joseph Haas, dessen Schaffen anläßlich seines 50. Geburtstages an dieser Stelle eingehend gewürdigt wurde, öffnete sich nach seinen Christusliedern und Motetten, Singmesse, Deutscher Vesper und Speyrer Dommesse hier ein höherer Ausblick geistlicher Tondichtung, die zugleich als innerlichstes Gemeinschaftserlebnis eine zerrissene Zeit über allen Hader hinweg einen konnte. Karl Laux, der Biograph von Haas, glaubt diese neue Wendung zeitgemäß als „Lehrstück" von der christlichen Liebe umschreiben zu müssen und andere sprechen es ihm bereitwillig nach. Was Haas schuf, steht erhaben über diesem mißkreditierten Wert. Wie immer bei ihm eint sich eine natürliche, leicht fließende adlige Melodik mit einer gediegenen, klaren, fein schattierten, stark homophonen Satzkunst, eine bewundernswerte Kraft und Einfachheit der Liniengestaltung mit einer unheimlich anschaulichen modernen, oft holzschnittartig wuchtigen Ausdrucksgewalt der instrumentalen Untermalung (man denke an einzelne Tanzabschnitte, den Pestreigen u. a.). Die Lebendigkeit im Rhythmischen der Reiterlieder, in den Kontrasten der gesteigerten Stimmungsballungen, in dem bunten Wechsel der vorüber geisternden Erscheinungen ist voll hinreißender Spannung, die immer wieder durch die Ruhepunkte des erzählenden Chronisten (nach altertümlicher Art als Sprecher) wohltuend unterbrochen wird. Breite, prozessionsartige, majestätische Hymnen von seltener Schönheit und echt liturgischem Gepräge (die nach Angabe des Komponisten von den Zuhörern mitgesungen werden dürfen) werden Gipfelpunkte und Finale. Zu imposanter Geschlossenheit drängen sie säulenhaft-monumental den stilistisch neu und eigenartig gefügten Wunderbau des Werkes zusammen, das durch seine volkstümliche und deutsche Art auch den naivsten Hörer überall unwiderstehlich ergreifen wird, ja in seinem gesunden musiksoziologischen Willen sogar programmatische Bedeutung erlangen kann.

Die Kasseler Chorvereinigung, aus deren Mitte der Wunsch nach einem solchen Werk früh schon schüchtern aufkeimte, hat dem fertigen Kunstwerk, das sie aus der Taufe heben durfte, herrlichste Treue gehalten. Im Verein mit einem leistungsfähigen Männerchor (1862) und einem großen Kinderchor, der Staatlichen Kapelle, mit einer schlechthin vollendeten Solistin wie Mia Neusitzer-Thönnissen, Karl Randt als Sprecher vollbrachte sie unter ihrem glänzenden Dirigenten Bartholomäus Ständer eine wirkliche Ruhmestat für das Kasseler Musikleben, die allen Beteiligten, vor allem aber dem anwesenden Komponisten und Textdichter mit jubelnden Huldigungen lohnte.

# Wohin steuert die Wiener Staatsoper?

(Zwei Jahre Direktion Clemens Krauß)

Von Victor Junk, Wien.

Es unterliegt leider keinem Zweifel mehr, daß schon heute nach der zweiten Spielzeit der Aera Clemens Krauß das Interesse an der Wiener Oper, das auch in den bösesten Zeiten ein lebhaftes und herzliches war, einer beschämenden Kühle, ja Gleichgültigkeit gewichen ist, daß selbst die alten Freunde sich verdrossen abkehren, kurz, daß niemand mehr zu dem neuen Regime, das so verheißungsreich begonnen hat, Vertrauen besitzt. Man fragt sich, wieso das kommen konnte. Hatte doch Clemens Krauß seinerzeit als Kapellmeister die Sympathien der Wiener besessen. Wie war es möglich, daß unter seiner Direktion die Wiener Oper, der unter seinem Vorgänger, dem nie genug gewürdigten, nun leider dahingegangenen Franz Schalk, eine neue Glanzzeit beschieden gewesen war, so bald nach dem Umschwung der Leitung auch an Ansehen und Interesse einbüßen konnte.

Wenn ich im Folgenden versuche, die Gründe dieses befürchteten Niedergangs zu erörtern, so möchte ich nicht, daß meine Kritik mißdeutet werde: Nichts anderes als die glühendste, von Kindheit auf genährte Liebe zu unsrer Oper, an der ich die Höhepunkte von Hans Richter, Mahler, Schalk miterleben durfte, führt mir dabei die Feder; und damit möge auch manches mißtrauisch geäußerte Bedenken in meinen Ausführungen gerechtfertigt erscheinen.

Auch Clemens Krauß hat natürlich, wie jeder Direktor, mit großen Versprechungen begonnen; sie waren sicherlich ernst gemeint, und niemand wirds ihm verübeln, wenn „nicht alle Blütenträume reiften". Daß aus seinem zuletzt versprochenen großartigen Aktionsprogramm wichtige Posten, wie Verdis „Don Carlos" oder Rossinis „Italienerin in Algier" verschwanden, ist sehr bedauerlich, doch immerhin entschuldbar; daß die Neuinszenierung von Wagners „Ring", die übrigens schon vor Krauß' Direktion begonnen hatte, erst jetzt bis zum Ende gediehen ist, fällt schon schwerer ins Gewicht. Auf die Bereicherung des Spielplans in der Aera Krauß kommen wir sogleich zu sprechen. Vorerst noch ein Wort über das zweite Versprechen, das uns der neue Direktor gegeben hatte: er wollte der Wiener Oper ein wirkliches Ensemble, eine auf sich eingeübte und eingespielte Künstlergemeinschaft geben.

Hiezu ist zunächst einmal zu bemerken, daß Krauß von seinem Vorgänger Schalk ein, wenn es galt, musterhaft funktionierendes Ensemble übernommen hat, das in Aufführungen etwa des „Fidelio", des „Palestrina", des „Boris Godunow" und anderer Werke herrliche und tiefe Eindrücke hervorrief, — wenn eben Schalk am Dirigentenpult saß! Was geschah nun? Durch eine merkwürdige Art von Engagements, der man protektionistische Neigungen nachsagt, wurde eine Anzahl neuer, z. T. sehr schätzenswerter Kräfte gewonnen; manche Berufung aber war vielleicht überflüssig und führte dazu, daß die Künstler ungleich beschäftigt wurden; dies und eine Diskrepanz in den Gagenverhältnissen brachte Verstimmungen unter den Solisten mit sich und war jedenfalls nicht der Weg, um den Geist kollegialer Verträglichkeit ins Ensemble zu tragen. Zugleich wirkten die ab und zu durchsickernden Nachrichten von der unheilvollen Tätigkeit eines Generalagenten, dem die Direktion geradezu ein Monopol für alle Neuengagements zugestanden haben soll, im höchsten Grade beunruhigend.

Die brennendste Frage ist seit Schalks Weggang die der Kapellmeister. Es ist seit langem klar, daß Wien trotz der vorhandenen Kräfte, auch trotz dem Direktor selbst, der ja zugleich sein erster Kapellmeister ist, eine allererste, eine führende Dirigentenpersönlichkeit nötig hat. Anfangs war Schalk für eine größere Zahl von Aufführungen als Gastdirigent in Aussicht genommen; er erschien auch einigemale am Pult und es gab für uns hohe Feierstunden. Gar bald aber ließ man es sein. Und das war ein ungeheurer künstlerischer Verlust für Wien, der sich um so fühlbarer machte, als eben, wie angedeutet, kein Dirigent von seinem Format an die Stelle gesetzt wurde. Schalk, der Einzige, der den Mut und die Zähigkeit besessen hatte, den Überheblichkeiten Richard Strauß', des Allgewaltigen, entgegenzutreten, war damals aus dem sattsam bekannten Konflikt als Sieger hervorgegangen. Unter der darauf folgenden Alleindirektion Schalks erreichte die Wiener Oper trotz der Ungunst der Zeiten eine Höhe, auf der sie kaum von einer andern deutschen Bühne übertroffen wurde. Als er ging, war unter den billig Denkenden nur eine Stimme: daß die Wiener Oper ihren Bewahrer und Retter, den eigentlichen berufenen Führer eingebüßt hatte. Die Gründe, die zu seiner Vertreibung — anders kann man's nicht nennen — geführt haben, greifen sehr auf das Gebiet des persönlichen Verantwortungsgefühls der maßgebenden höheren Stellen hinüber und entziehen sich demnach meiner Kritik; gerechterweise aber muß man zugeben, daß einem Künstler wie Schalk nicht zugemutet werden durfte, daß er seine künstlerische Herrschaft im Opernhause teilen, selbst mit dem Verwaltungschef teilen sollte. Mit vollem Recht durfte Schalk in seinem Scheidebrief, rückblickend auf seine eigene Tätigkeit, den stolzen Wunsch äußern: „Wohl behütet, vermehren Sie den Schatz dessen, was wir im Sinne höheren Menschentums Tradition nennen!"

Wodurch nun hat die neue Direktion die ruhmreiche Tradition der Wiener Oper vermehrt? Welches sind ihre faktischen Leistungen?

Die erste Novität, die sie brachte, Verdis „Simone Boccanegra", in der bekannten Werfelschen Textüberarbeitung, war ein wirklicher und anhaltender Erfolg. Er wurde noch übertroffen durch den von Weinbergers „Schwanda". Hier hatten die Wiener unterhaltendes, humorvolles Theater und zugleich wertvolle, ins Ohr gehende melodische Musik bekommen, geschrieben von einem Meister der Form. Allerdings muß man sich erinnern, daß das Werk vorher schon von etwa sechzig Bühnen mit größtem Erfolg gebracht worden war, so daß Wien nicht länger zurückbleiben konnte. Gleichfalls eine wertvolle Neuheit, wenn auch kein unbedingter Treffer wie „Schwanda" war Salmhofers „Taugenichts"-Ballett; freilich etwas zu lang und zu verworren, um sich lang im Spielplan zu halten, aber mit vorzüglicher und gefälliger Musik.

Wir sind mit den Aktivposten zu Ende — denn Bergs „Wozzeck" und zuletzt Wellesz' „Bacchantinnen" konnte man sich nur als Tribut an die Scheinwerte einer vordringlichen Moderne gefallen lassen; denn was dem Ohr unerträglich ist, wie das erste Stück, oder undramatisch und problematisch wie das zweite, das kann einem Operntheater auf die Dauer nicht aufhelfen.

Einen tüchtigen Hieb daneben bedeutete Straußens „Idomeneo"-Verballhornung, ein verunglücktes Experiment die geschmacklose Reprise der Heubergerschen Operette „Der Opernball"; es wäre ja ganz schön gewesen, mit leichter, sozusagen profaner Musik Geld für höhere Ziele zu verdienen, dazu aber hätte die Aufführung besser sein und sich nicht mit dem aufgewärmten Humor von Anno dazumal begnügen müssen. Ein Versager war auch die Neustudierung von „Hoffmanns Erzählungen", durch das Zurückgreifen auf eine ungewohnte Fassung und durch die Hypertrophie der szenischen Mittel, bei einem Manko im Gesanglichen.

Gegenüber solchen Verfehlungen fallen leider die beiden guten Reprisen von Rossinis „Angelina" (La Cenerentola) und von Lortzings „Wildschütz" kaum ins Gewicht. Sie sind auch beide bald wieder vom Spielplan verschwunden. Neu studiert wurden auch „Die Meistersinger", die „Frau ohne Schatten", der „Figaro", „Siegfried" und die „Götterdämmerung". Die Inszenierungen des „Siegfried" und namentlich der „Meistersinger" haben durch ihre beispiellos verwegenen, allen Vorschriften Wagners Hohn sprechenden Eigenmächtigkeiten im Szenischen und De-

korativen lebhaftesten Widerspruch hervorgerufen; was in ihnen Gutes an musikalischer Auffrischung geleistet war, das konnten die Verfehlungen des Spielleiters kaum aufwiegen.

Noch etwas kommt hinzu. Clemens Krauß dirigiert bloß jene Stücke, die er selbst neu studiert hat. Das mag seine subjektive Berechtigung haben, ist aber im Prinzip falsch. Denn nicht darauf kommt es an, daß die vom Direktor persönlich geleiteten Aufführungen musterhaft sind, sondern seine Hauptsorge müßte es sein, sich darum zu bekümmern, daß auch alle andren Aufführungen auf dieser Höhe stehen. Sonst sinkt das Durchschnittsniveau auf das eines mittleren Provinztheaters herab.

Den Experimenten des allmächtigen Oberregisseurs Dr. Wallerstein müßte entgegengetreten werden, der sich mit seinem beständigen Andersmachenwollen und mit allen seinen „Einfällen" so recht als das entpuppt hat, was Pfitzner den „schöpferischen", den „Bewegungsregisseur", den „Spielleiter mit Idee" nennt. Von Ehrfurcht vor dem Willen des Meisters, von dieser ersten Pflicht der Gewissenhaftigkeit gegenüber dem Kunstwerk, von dieser höchsten künstlerischen Treue ist bei Dr. Wallerstein wenig zu spüren (ich erinnere nur an seine Inszenierung der „Meistersinger"!), und immer störender empfinden wir es, wie sehr seine Riesenaufbauten und „glänzenden Dekorationen" von der Hauptsache, vom schönen Gesang, ablenken. Wir halten uns da immer lieber an die Meinung Gustav Mahlers, der die Wiener Oper auf größerer Höhe gehalten hat als Krauß und Wallerstein zusammengenommen, und doch der Ansicht war, man brauche „gar keine Dekorationen, man müsse so musizieren, daß den Leuten Hören und Sehen vergeht".

Wir haben in Österreich einen staatlich gewährleisteten Denkmalsschutz. Warum versagt er hier? Gehörte es nicht zu seinen Aufgaben, und zwar zu seinen vornehmsten, die ewigen Werke der darstellenden Kunst und die Ideen ihrer Schöpfer zu schützen und diejenigen zur Rechenschaft zu ziehen, die sich dran vergreifen?

Was für solche Inszenierungen ausgegeben wird, steht natürlich in keinem Verhältnis zum Wert des Gebotenen. Was hat nicht die neuausgestattete „Frau ohne Schatten" und noch mehr der verballhornte „Idomeneo" für Summen verschlungen, während z. B. die Reprise von Marschners „Vampir", die schon Schalk plante, aus Ersparungsgründen unterbleiben mußte.

Für einen Zweig ihrer musikalischen Aufgaben scheint der Direktion Krauß das Verständnis vollkommen abzugehen: fürs Ballett. Wir haben vom Erfolg des „Taugenichts" gesprochen, er war berechtigt, aber kurz und eigentlich an die Mitwirkung Grete Wiesenthals gebunden; auch blieb er vereinzelt — in einer zweijährigen Spielzeit! Denn die Aufführung von De Falla's „El amor brujo" (Liebeszauber) ganz im Anfang von Krauß' Direktionstätigkeit fällt der Vorbereitung nach in die seines Vorgängers.

Was die wahrhaft beschämende Vernachlässigung des Balletts angeht, das über so viele als hervorragend anerkannte Künstler verfügt, so liegen hier die Versäumnisse und Verfehlungen freilich weiter zurück. Die Berufung des unbrauchbaren Leontjew zum Ballettmeister und Nachfolger des genialen Kröller fällt nicht Krauß zur Last — auch Schalk nicht —, aber der Mißerfolg der unerquicklichen, nur halb ernst geführten Unterhandlungen mit der Nijinska hätte die Direktion nicht entmutigen sollen. So als wäre das moderne Ballett nichts weiter als ein verknöchertes Überbleibsel überwundenen Geschmacks, läßt man es bei uns nebenher laufen, statt es, wie andre deutsche Bühnen tun, vor neue Aufgaben zu stellen; ja, nicht einmal einen Ballettmeister hat man zu finden gewußt, und nun verlautet gar, daß man das Ballettkorps selbst auf die Hälfte reduzieren will. Aus Ersparungsgründen natürlich, — weil man ja sonst so viel gespart hat (!).

Fassen wir zusammen, so müssen wir feststellen, daß Clemens Krauß bisher als Direktor nicht viel Glück hatte und kaum die starke Hand erwies, die zur Führung eines so verantwortlichen Amtes gehört. Es ist seinerzeit durch eine bittere Broschüre des Frankfurter Berichterstatters Dr. Karl Holl der Nachweis geführt worden, daß die Frankfurter Oper sich unter der Direktion von Clemens Krauß nicht auf der Höhe hatte erhalten können, die sie unter Dr. Rottenberg und dann unter Brecher innegehabt hatte. Ein Ähnliches möchten wir an unsrer Wiener

Oper nicht erleben und plaidieren deshalb energischst für einen raschen Kurswechsel. Wenige Tage vor Saisonschluß ist die Wiener Öffentlichkeit beunruhigt worden durch ein giftiges Pamphlet, das mit furchtbarer Wucht gegen die Zustände an der Wiener Oper losfuhr. Ein Mann, der sich als in die intimsten Vorgänge künstlerischer wie persönlicher Natur eingeweiht gab, — wie wir hören, ehemals Claquechef der Oper, also eine halbamtliche Persönlichkeit? —, hat da Dinge bloßgelegt, die nicht alle so aus der Luft gegriffen scheinen. Nichts ist bewiesen, aber auch nichts bisher widerlegt worden. Und doch müssen wir fordern, daß diese das Ansehen unsrer altberühmten Wiener Oper herabsetzenden Angriffe entkräftet werden. Die Öffentlichkeit hat ein Recht darauf, volle Klarheit zu erhalten. Und deshalb fordern wir reinen Tisch und — nur keine Halbheiten!

# Methodisches zur Frage des Gruppen- bezw. des Gemeinschaftsunterrichts.

Von Edmund Schmid, Lüneburg.

In Nr. 9 vom 5. Mai 1931 der Deutschen Tonkünstlerzeitung hat Prof. Moser einen zusammenfassenden Überblick über den vorhergegangenen Meinungsaustausch gegeben, darüber hinaus aber leitende Schritte unternommen, die zum Nachdenken anregten, so auch alte Gedanken erneut bewußt werden ließen, die während der Aussprache in der „DTZ." stets wieder kamen.

„Die Hauptsache beim musicieren ist das lauschen", sagte Emanuel Bach; wie oft wird im Unterricht festgestellt, daß 8 Ohren mehr hören als 4 oder 2! Der eigentlich künstlerisch zu nennende Unterricht hat ja immer gewußt, welch mannigfaltiger Gewinn in jenem Gruppenunterricht zu finden ist, der im wesentlichen Einzelunterricht mit Zuhörern ist. Ein solcher Zuhörer, dem ein früher beim gleichen Lehrer studiertes Werk unter den individuellen Gesichtspunkten eines anderen Schülers andere, unberührt oder unbewußt gebliebene Seiten enthüllt, auch direkt fremd anmutende, da jede ernsthaft tiefer greifende Arbeit an einem wirklichen Meisterwerk dessen Unergründbarkeit dartut, konnte stets, heute wie früher, den Wert solcher Gemeinsamkeit ermessen, auch wo sie evtl. Peinlichkeiten mit sich brachte. Der geistig gesunde Schüler (und ich meine ernsthaft, daß es auf diesen ankommt . . .) wird Hemmungen zu überwinden wissen. So kommt Anregung zu selbständiger Sonderarbeit zustande und damit wird der Weg zur Verselbständigung überhaupt betreten.

Die Ergebnisse der Pyrmonther Tagung veranlassen mich zu einem methodischen Abstecher. Von den wesentlichen Schwierigkeiten dieses Gebiets lenkte, seit Jahrhundertbeginn etwa, ein unübersehbarer Wust von Publikationen ab. Die ganze Bewegung des Gruppen- und Gemeinschaftsunterrichts ist zu einem guten Teil Abwehr gegen die trostlose Erfindung von Leitfäten für musikalische Hottentotten, von denen ganze Institute jahrzehntelang lebten. Klavierschulen nach Art von Koch- und Rezeptbüchern blühten, teils im Verborgenen des Alleinvertriebs einer Anstalt, dann aber um so diskreditierender in der Auswirkung für das Ansehen des Begriffs Musikunterricht bei Gesunden, deren Erkennungsvermögen nur unzureichend war für das Musikalische.

Die entscheidende Korrektur zur Gesundheit hin scheint mit Kurt Schuberts neuem Büchlein über die Technik des Klavierspiels aus dem Geiste des musikalischen Kunstwerks (bei Göschen) gegeben zu sein. Will ich unter dieser Voraussetzung Weiteres sagen, so bezieht es sich auf einen Punkt, bei dem ich sogar Hermann Keller ein Wort entgegenhalten möchte. In seinem Geleitwort („Zur Methode") seiner Ausgabe von Bachs Klavierbüchlein für Friedemann spricht er davon, daß Czerny, Cramer und Clementi für erledigt anzusehen, Chopin als erforderlich zu schätzen sei (NB. es ist da von Etüden die Rede):

Was das Ohr bei ganzen Generationen gefährdete, war die grundlegende Voraussetzung eines vom Pedal abhängigen Tones, wie ihn die Bevorzugung der Klaviermusik des 19. Jahrhunderts

mit ſich brachte, in verhängnisvollem Zuſammenwirken mit allmählich nicht mehr geſpürter Verwaſchung von Phraſierung und Artikulation. Wir hörten in unſerer Studienzeit Darſtellungen der Meiſterwerke des Barock und der Klaſſik von den Jüngern der Liſzt-Schule, wir nahmen ſie als vorbildlich zur Kenntnis. Dieſe Ausführung kannte aber keine pedalreine Tongebung und die Auswirkung dieſes ſozuſagen Chopin'ſchen Tones blieb nicht auf das Klavier beſchränkt; ſie übertrug ſich auf die Streicher und zeigte ſich dort zunächſt in Hypertrophie des vibrato der Greifhand, ſie ging ins Orcheſter als Normalzuſtand über, wo ſie noch überwiegend herrſcht (wenn auch Neuerer wie Klemperer oder Fritz Buſch Gewohnheiten aufſchreckten). Die Auswirkung war vor allem aber eine *Weſensmäßige, Innerliche!* Gewiß erſcheint einem Geſunden das Lied an der Weſer nicht als gehaltvoll. Chopin's As-Dur-Ballade dagegen, Nb. eine ſeiner am ernſteſten genommenen Kompoſitionen, zeigt im Gefühlsgehalt gewiß kein vornehmeres oder geiſtigeres Niveau. Es iſt in dieſem Zuſammenhang ein Grundirrtum zu nennen: man höre endlich auf zu glauben, daß man an Chopin Technik im *allgemeinen* Sinn bzw. Ausmaß lernen könne! Man kann auch die für Bach erforderliche Technik *nur bei Bach* lernen, die Mozartiſche *nur* an Mozart, die für Beethoven nötige *ausſchließlich* an Beethoven! Wer Ohren hat zu hören, der bemerkt bei der Darſtellung der klaſſiſchen Meiſterwerke durch die Liſzt-Nachfahren etwas Weſensfremdes, ſtärker bemerklich noch dem, der den entſcheidenden Schritt weiterging und die Barockmuſik nur noch am Cembalo ſpielt, wo dann die radikalſte Ohrenwäſche erfolgt.

Viel Unklarheit brachten die Interpretenausgaben der letzten Jahrzehnte, für die Bülow's Irrtümer populär richtunggebend waren (nicht ſeine Verdienſte!). Eigentlich gefährlich werden ſie nur da, wo ſie (nur ſcheinbarer Widerſpruch) nicht wertlos ſind! Stände in Buſoni's Bach-Ausgabe nicht ſoviel verteufelt Geſcheidtes, ſo fände ſie nicht denjenigen Glauben beim Studierenden, der dann an anderer Stelle Gefahr bringt, wo ach *ſo* Vergängliches, an Zeit und Perſon Gebundenes, irreführt, *von Bach weit fort!* Man ſpiele z. B. die Chromatiſche Phantaſie auf dem Cembalo und erkenne, welche Widerlegung des *Werks* Buſoni's Ausgabe iſt! Man leſe in Buſoni's Ausgabe der Goldbergſchen Variationen die Vorſchläge, das Werk „für den Konzertſaal zu retten" (!), um zu ſehen, wie da ſich ratloſes Danebenverſtehen gewaltig produziert.

Die grundſätzliche Einſtellung auf „Melodie und Begleitung" homophoner Muſik ließ die Fähigkeiten des Ohrs in Generationen verarmen. Das Überwiegen der ganzen Einſtellung auf Chopin und Ähnliches ſtellte den Lernenden vor übergroß gemachte Schwierigkeiten bei Bach. Schon vor dem Kriege, in meinen erſten pädagogiſchen Anfängen, erzeugte ich Verwunderung damit, daß ich Kindern bereits nach wenigen Wochen Unterricht Bach gab. Wer nicht in früher Kindheit ſchon den Begriff realer Mehrſtimmigkeit als ſelbſtverſtändlich in ſich aufnahm, für den beſtehen ſpäter unnötige Schwierigkeiten, deren gänzliche Überwindung oft kaum noch gelingen will. Man denke da an den Vergleich mit dem Gedächtnis für Sprachen, die man nur ſo früh als möglich erlernt, ohne ganz prinzipielle Erſchwerung, wenn nicht Unmöglichmachung.

Die Zeitwandlungen haben nun auch genug Unerwünſchtes gebracht; ſeit der Ausdehnung alles mechaniſchen Muſizierens, alſo ſeit gut 5 Jahren etwa, iſt das künſtleriſche Niveau der Studierenden bedauerlich geſenkt. Wer vor 10 Jahren zu mir kam, hatte im Allgemeinen das Niveau, das heute der eben ſtaatlich Geprüfte vorſtellt. Heute aber bereiten wir vor auf dieſe Prüfungen, und die unabhängig von einer beſtimmten pädagogiſchen Lebensrichtung, rein künſtleriſch um der Vervollkommnung willen Studierenden ſind Ausnahmeerſcheinung geworden. Kollegen meiner künſtleriſchen Art beſtätigen mir gleiche Erfahrungen. Was uns an ſolchen Symptomen das Kriſelnde bewußt macht, ſteht in Zuſammenhang mit der Bewegung des Gruppen- und Gemeinſchaftsunterrichts. Der Gruppenunterricht im *rechten künſtleriſchen* Verſtande, der weſentlich richtunggebend die Kammermuſik einbezieht in ſein Tätigkeitsfeld, ſollte das am Leben erhalten, was der Konzertſaal nicht konnte. Allerdings Kammermuſikunterricht nicht von den Geſichtspunkten her, wie er in dieſen Jahrzehnten meiſt erteilt wurde, vornehmlich von Chorgeigern, von einem ſogenannten Melodieinſtrument her, ſtatt vom Werk ausgehend!

# Robert Franz: Ein unveröffentlichter Brief an Eduard Mörike.

Mitgeteilt von Margarete Fischer, Quedlinburg.

Hochverehrter Herr!

Hoffentlich werden Sie in der Zusendung beifolgender Composition weder Anmassung noch Aufdringlichkeit erblicken, sollte sie auch aus den Händen eines Ihnen völlig Unbekannten kommen.

Vor Kurzem las ich Ihre Novelle „Mozart" — sie war für mich mehr als genußreich und wirkte in eigenthümlich reinigender Weise auf einen Kreis meiner Vorstellungen. Ich hatte mich nähmlich nicht lange zuvor durch Otto Jahn's renommirte Arbeit, Mozarts Leben, gequält. Ein deutscher Gelehrter, sofern er nicht zugleich Künstler ist, sollte dergleichen Aufgaben nicht zu lösen versuchen — er wird nur im besten Falle die idealen Stoffe unter den Schutt seiner schwerlastenden Apparate vergraben. — Die unerquickliche Breite antiquarischer u. pädagogischer Spitzfindigkeiten, die vielfachen Indiscretionen, offenbar aus Gründlichkeitsrücksichten begangen, hatten mir des Meisters Bild getrübt, ihm einen philiströsen, eklen Zug aufgedrückt. Die traurige Endlichkeit eines großen Künstlers war mir nie so verletzend entgegengetreten, als aus jener Biographie. Da kam Ihr „Mozart" eben zur rechten Zeit und wischte, was trübe angelaufen war, wieder spiegelblank und klar. Das Echt-Künstlerische Ihrer Auffassung mußte wohl diese erwünschte Wirkung ausüben! Heitere Grazie und tiefster Ernst — in welchem Menschenleben findet sich dieser Gegensatz wunderbarer gestellt? Und wie haben Sie solch Doppelwesen zu verkörpern gewußt!? Nur eine Kunstseele kann die andere begreifen, indem sich beide in letzter Instanz bedingen. —

Der unheimliche, herrlich motivirte Ausgang Ihrer Novelle erschütterte mich bis in's Mark, hatte aber zu gleicher Zeit Anregendes genug, um den lebhaftesten Wunsch hervorzurufen, jenes mysteriöse Volkslied, das Sie am Schlusse mittheilen, in Musik zu setzen. Der eherne Schritt, der mit dunklen Schauern aus den Worten hervordröhnt, hätte für die musikalische Bearbeitung vielleicht unüberwindliche Schwierigkeiten geboten, wäre nicht wieder ein naives Etwas wie ein zarter Schleier mildernd über den Verlauf gebreitet. Beide Momente versuchte ich, den Volkston mit dem Kirchenton verbindend, zu fixiren; ob es mir gelang — darüber steht besser Anderen die Entscheidung zu. Daß ich Ihnen die Composition übersende, wirft nun allerdings ein verdächtiges Licht auf diese Bescheidenheitsphrase u. wird am Ende gar unbequem, wenn ich mich auf einen sympathetischen Zug berufe, den ich zwischen Ihnen, dem Poeten, u. mir, dem Musiker, zu erblicken glaube. Sei es drum! Kann ich Ihnen eine vorübergehende Freude für manchen bleibenden Genuß, den mir Ihre Werke reichlich schafften, zurückgeben, so nehme ich jeden beliebigen Verdacht gern in den Kauf. —

Möglicherweise besitzen Sie bereits eine andere u. bessere Composition des Liedes — dann legen Sie die meinige ruhig abseits u. achten an ihr höchstens den guten Willen. —

Mit der herzlichen Bitte um eine freundliche Aufnahme einer Sendung, die mir inneres Bedürfniß war, bin ich mit großer Hochachtung u. Verehrung

Ihr ergebenster

Rob. Franz.

Halle a/S. den 26. Aug. 56.

* * *

Kürzlich erhielt ich das Original dieses noch unveröffentlichten Briefes geschenkt.

Wurzelnd im Volk, bescheiden wie der geringste seiner Söhne, so stand die Gestalt von Robert Franz vor mir. „Was nur die Leute an meinen Sachen finden, sie sind doch so einfach!"

Sein Zeitalter war nicht allein ein liebenswürdiges, es war auch ein reiches. Wir wiſſen von geiſtvollen Tees, von muſikaliſchen Soiréen in Privathäuſern. Wertvolle Briefwechſel ſind erhalten und gedruckt. Und Hunderte von Blättern flattern noch loſe umher und warten des Augenblicks, der ſie einfügt in das Moſaikbild eines Lebens. Dann iſt es um einen Punkt deutlicher, näher, ewiger.

An wen richtete Robert Franz dieſe Zeilen? Nicht an irgend einen ſeines Kreiſes, ſondern an einen ganz Beſonderen. Und zwar iſt es, wie aus dem Inhalt des Briefes mit untrüglicher Sicherheit hervorgeht, niemand anders als Mörike, deſſen Novelle „Mozarts Reiſe nach Prag“ 1852 geſchrieben wurde. Der Brief datiert von 1856.

Männerfreundſchaften waren damals unter Künſtlern häufig. Verwandtes oder Gegenſätzliches zog ſich an und pflegte rein geiſtigen Verkehr, oft nur brieflich. Durch den Zuſammenſchluß dieſer Perſönlichkeiten wurden Kunſtwerke erzeugt und geſteigert. Beſonders die Romantiker in ihrer hellſeheriſchen Art entdeckten ſich gegenſeitig ſchnell. Sie wußten um die gleichen Geheimniſſe, und ſie erkannten ſich auch ohne das Medium des Auges. Ihr Weltrhythmus war ein gemeinſamer, ſelbſt wenn den einen die Dichtkunſt umfing, den anderen die Muſik.

Mörike war ſchon bei Lebzeiten einer der größten deutſchen Lyriker. Und wenn ſeine Mozart-Novelle auch frei erfunden iſt, ſo iſt ſie doch echt und tief muſikaliſch. — Franz war verſonnen und feinſinnig und ſeine Melodien waren aus der Sprache geboren. Und da ſein Kunſtlied in den Texten gern aufs Volkslied zurückgreift, gehörte Franz zu der kleinen, aber auserwählten Gemeinde, die ſich um Mörike gebildet hatte. Der Urklang der Muſik ſchwang in der traumhaften Stille, die Franz umgab, als er die letzten Zeilen von Mörikes „Mozart“ las. Er ſchrieb es nieder als op, 27,$^{6}$:

„Ein Tännlein grünet wo,
Wer weiß, im Walde . . . . . . .“

# Aus dem Tagebuche eines Klaviers.

Von Joſef Robert Harrer, Wien.

Ich weiß es, daß nicht alle Klaviere ein Tagebuch führen; denn ich habe noch zu Zeiten, da ich mit meinen Kollegen in einem großen Klaviermagazin verkaufsbereit ſtand, ſo ziemlich als einziges Klavier ein Tagebuch geführt. Allerdings waren wir alle damals ſehr jung und hatten noch nicht die verſchiedenen Gewohnheiten der Menſchen kennen gelernt. Ich kam durch Zufall auf den Gedanken, ein Tagebuch zu führen. Das war ſchon zur Zeit, da ich gleichſam ungeboren im Magazin ſtand. Eines Tages kamen eine ältere Dame und ein junges, ſchönes Mädchen, um ein Klavier zu kaufen. Wir alle wünſchten uns ſchon ſehnlichſt, in die Welt zu kommen. Unſer Beſitzer ſelbſt ſagte oft, wenn er durch ſein großes Magazin ging, es ſei höchſte Zeit, daß wir uns auf die Beine machten. Als nun die Dame mit ihrer Tochter von einem Klavier zum andern ging und bald dieſes, bald jenes betrachtete, hatten wir alle nur den einen Wunſch, gekauft zu werden. Das Mädchen nahm ſchließlich bei meinem beſten Freund, der neben mir ſtand, Platz und ſpielte. Es klang nicht ſehr ſchön, doch mein Freund wurde gekauft. Das Mädchen zog ein ſchmales Büchlein aus der Taſche, auf dem ich in goldenen Lettern das Wort „Tagebuch“ las. Und es ſchrieb, indem es leiſe vor ſich hinſprach: „Heute um zehn Uhr vormittags hat mir meine liebe Mama einen wunderſchönen Stutzflügel gekauft. Ich bin ſehr glücklich.“

Seit dieſem Tage führe ich ein Tagebuch ....

Als mein Freund, der Stutzflügel, das Magazin verlaſſen hatte, fühlte ich mich ſehr einſam; oft ſeufzte ich ſo tief und traurig, daß durch meine Saiten ein Klagen ging. Ein altes Spinett kreiſchte mit blechener Stimme: „Sie junges Ding, wollen Sie mal bloß ſchweigen und nicht die Ruhe und die Gedanken von Älteren und Erfahrenen ſtören?!“

Von nun an ſeufzte ich nur innerlich, wodurch aber mein Herz nicht erleichtert wurde. Und

ich träumte schmerzvoll von einer herrlichen Zukunft, bis ich eines Tages tatsächlich gekauft wurde. Ich hatte die Nacht vorher von meinem Freund, dem Stutzflügel, geträumt, der mir eine Reise prophezeite.

Die Reise selbst war unangenehm; rohe Fäuste ergriffen mich und schleppten mich auf einen Wagen, auf dem ich so wüst durcheinander geschüttelt wurde, daß alle meine Nerven und Gebeine zitterten. Fast sehnte ich mich in dieser Stunde nach dem langweiligen Magazin zurück. Aber die Fahrt nahm ein Ende, wieder faßten rohe Fäuste nach mir, unbekannter Duft — heute weiß ich, daß er vom Schnaps stammte — war um mich. ...

Dann stand ich in einem großen Zimmer; an den Wänden hingen prächtige Bilder, am Boden lagen Teppiche; man stellte mich in eine Zimmerecke, man legte ein buntes Tuch über mich, stellte Porzellanfiguren und Blumenvasen auf mich und legte über meine Tasten einen mit einem dummen Spruch gestickten Tuchstreifen.

„Lotte wird sich freuen, wenn sie das Klavier erblicken wird. Morgen kommt sie aus dem Pensionat zurück."

Eine wohlgenährte Dame hatte diese Worte zu einem Herrn gesagt, auf dessen Haupte die Haare fehlten, worüber ich so herzlich lachen mußte, daß meine eingestrichene A-Saite ein kurzes Gekicher von sich gab. Der Herr sprach zur Dame:

„Ja, liebe Frau, unsere Tochter wird sich über das Geburtstagsgeschenk sehr freuen. Hast du gehört? Das Klavier freut sich auch."

Die erste Nacht schlief ich nicht. Alles war mir so neu und ich war das einzige Klavier im Hause.

Auch alles andere im Zimmer schlief nicht; wir schlossen bald Freundschaft, wir erzählten einander unsere Erlebnisse, wobei ich Augen und Ohren aufriß; denn ich hörte viel Neues, Was mir z. B. das mit gelber Seide überspannte Sofa mit leiser Stimme zuflüsterte, machte mich rot. Heute bin ich darüber längst hinaus; denn ich mußte mir seither so manches ansehen. ... Aber ich will der Reihe nach in mein Tagebuch schreiben. Die Figuren und Vasen, die auf mir standen, gingen mir sehr auf die Nerven. Warum stellte man sie ausgerechnet auf mich? Und wozu wurden meine Tasten bedeckt, so daß ich kaum genügend Luft schnappen konnte?

... Am nächsten Tag kam Lotte; sie gefiel mir sofort. Als sie mich erblickte, fiel sie ihren Eltern glücklich um den Hals. Dann trat sie auf mich zu. ... Und — hurra! Die Vasen und Figuren, die Decke, der Streifen: alles war im Nu von mir verschwunden.

„Das Klavier, liebe Eltern, ist ein Kunstwerk für sich. Man darf nichts darauf legen. Auch der Ton wird dadurch schöner!"

Die Eltern lächelten verlegen und ich kicherte schadenfroh. Dann begann das Mädchen auf mir zu spielen. Ach, es klang so wunderbar, daß ich beinahe vor Rührung über mich selbst weinte. Keiner meiner Kollegen hatte je so schöne Töne von sich gegeben.

„Nicht übel", sagte das Mädchen und streichelte leicht über meine Tasten, so daß ich selig erschauerte, „der Klang ist gut; der Anschlag wird einem leicht; auch die Resonanz ist für unser Zimmer stark genug."

... Die Zeit verging. Ich hatte mit dem Mädchen bald innige Freundschaft geschlossen. Oft sprach ich zu ihr; aber sie verstand die Kloviersprache nicht. So mußte ich mich dadurch verständlich machen, daß ich alles, was sie auf mir spielte, so schön und herrlich erklingen ließ, daß eines Tages ein junger Herr, der Lottes Spiel bewunderte, mit zitternder Stimme sprach:

„Ach, Fräulein Lotte, Ihnen zuhören zu dürfen, ist das größte Glück auf Erden!"

„Das größte?" fragte Lotte und schlug einen D-Moll-Akkord an, den ich so innig verklingen ließ, daß der Herr plötzlich meine Lotte stürmisch umarmte und küßte ...

Hätte ich nur den Akkord nicht so schön klingen lassen! Denn nun änderte sich alles. Ich verstaubte; Lotte hatte keine Zeit mehr für mich. Wenn sie mit dem jungen Herrn, den ich nun haßte, das Zimmer betrat, eilte sie auf mich zu, um zu spielen. Der Herr aber sagte:

„Aber Lotte, die Eltern sind ja fortgegangen. Du wirst doch jetzt nicht diesen dummen Jammerkasten quälen!"

So sprach er wirklich, ich bebte vor Wut und — Lotte lächelte nur süß. Sie setzten sich auf das Sofa und ich verstand, daß dieses gelbe Möbel mehr erleben muß als unsereiner. . . .

So ging es Monate lang. . . . Wer spielte auf mir? Fremde Leute mißhandelten mich. Es kamen — Lotte war inzwischen verlobt — andere junge Leute, man tanzte und hieb auf mich ein. . . .

Ich schrieb lange nichts in mein Tagebuch. . . .

Lotte hat geheiratet; ich stehe in ihrem Zimmer, ihr Mann fordert sie bisweilen auf zu spielen. . . . Wenn er nicht zu Hause ist, spielt sie traurige Melodien. Sie tut mir leid. . . . Letztens kam ein Freund ihres Mannes. . . . Sie spielte, er saß neben ihr; dann kam es so ähnlich wie vor Jahren. Wieder setzte man sich auf ein Sofa und vergaß auf mich. . . . Meine Verehrung für die Menschen nimmt von Tag zu Tag ab. . . .

. . . Lotte hat ein Töchterchen, das schon allerliebst auf mir spielt. Es scheint also, daß für mich wieder eine schöne Zeit kommen werde. . . .

Ich habe mich getäuscht. Gestern sagte man, ich sei nun ein altes Klavier, man müsse für Lotte — das Kind — ein neues kaufen.

. . . Ich stehe in einem Altwarenladen; neben mir steht ein alter Kasten, ein alter Pferdesattel. . . .

Niemand kümmert sich um mich. Der Besitzer des Ladens blickt mich voll Haß an und sagt, während seine gebogene Nase wackelt: „Gott hat mich geschlagen! Warum habe ich nur dieses blöde Klavier gekauft?"

. . . Ich lebe noch, zwei Jahre stehe ich neben dem alten Kasten; der Sattel wurde längst verkauft. . . .

Ich erinnere mich meines Lebens. . . . Ach, es war doch so schön gewesen, wenn auch mein Traum nicht in Erfüllung gegangen ist.

. . . Nun habe ich auf meine alten Tage das Glück gefunden. Vor einigen Tagen kam ein junger, blasser Mann in den Laden. Es war ein Komponist, ein armer Teufel. Er kaufte mich mit seinem letzten Geld.

Ich stehe hoch oben in einer Dachkammer, ich friere und erleide alles gerne für meinen Herrn. Er liebt mich. Er sagt oft zu mir, ich sei sein Alles, seine Hoffnung. Er spielt halbe Tage und halbe Nächte auf mir, Sonne und Mond scheinen auf meine gelben Tasten. Der Wind streicht über meine alten Saiten. . . .

„Meine Oper ist beendet, Gott, ich danke dir!" so jubelt mein Herr und küßt mich. . . .

Nun will ich gerne sterben. Ich habe einer Oper zum Leben geholfen. Meine Saiten zittern vor Rührung. . . . Ich bin glücklich. . . . Und ich werde kein Wort mehr in mein Tagebuch schreiben. . . . Träumend und in steter Erinnerung will ich meine letzten Tage verbringen.

# Berliner Musik.

Von Fritz Stege, Berlin.

Der diesmalige Querschnitt durch die Höhepunkte des Berliner Musiklebens berührt eine verhältnismäßig geringe Zahl von Opernpremièren, unter denen neben Wolf-Ferraris graziöser „Schalkhafter Witwe" und Manfred Gurlitts „Soldaten" nur die Pfitzner-Uraufführung „Das Herz", die weiter unten besprochen wird, eine besondere Bedeutung besitzt.

Eine Reihe wichtiger Ereignisse ist auf dem Gebiet des Konzertwesens zu verzeichnen. Wenn ich hier den Besuch Igor Strawinskys mit der Uraufführung seines Violinkonzertes an die erste Stelle rücke, so geschieht das nicht aus Gründen besonderer Hochachtung vor seinem Schaffen, sondern lediglich aus formellen Erwägungen heraus. Denn die gewissenlose Aufbauschung dieses Konzertes, dessen Reklamewirkung größer ist als seine künstlerische Qualität, zwingt zu etwas längerem Verweilen. Wenn man die jährlichen Konzertreisen des geschäftstüchtigen Stra-

winsky durch Deutschland mit der allgemeinen deutschen Musikernot, der Verschärfung ausländischer Einreiseerlaubnis für unsere Künstler und der Engelsgeduld des deutschen Konzertbesuchers in Zusammenhang bringt, dann ergeben sich Perspektiven eigenartigen Charakters, die allerdings dazu angetan sind, die Strawinsky-Inflation in neuer Beleuchtung zu zeigen. Dann versteht man auch, weshalb Strawinsky seine neueste Musikware, für die er in seiner neuen Heimat keine Abnehmer findet, nach Berlin importiert. Und begreift den Jubel eines ausverkauften Konzertsaales, den die „Berliner Funkstunde" (natürlich!) nach erfolgreicher Radio-Impfung mit Menschenmassen bis zum letzten Platz füllte. Bedauerlich, daß die öffentliche Meinung einen zu beschämend geringen Mut zur Aufrichtigkeit besaß, um die „Welt-Uraufführung" dieses Violinkonzertes, das Samuel Dushkin vortrug, beim richtigen Namen zu nennen: Als eine Bachschändung, die auf den Urgrund Bachscher Stileigenheiten das wirre Gedankengestrüpp hypermodernen Unfugs verpflanzte mit Anklängen von Kirmes-Musik in bäuerisch-derber Instrumentation, und die unter der Schminke französischer Zivilisation die Wildheit halbasiatischer Instinkte erkennbar genug aufleuchten ließ. Und die Berliner Funkstunde ist nach diesem äußerlichen Konzerterfolg in der glücklichen Lage, keine andere Sorgen zu kennen als die eine, wie der Begriff „Welturaufführung" durch ein noch stärkeres Superlativ überboten werden kann. Vielleicht greift der findige Herr Flesch zu einem Preisausschreiben, um diesem „dringenden Bedürfnis' eiligst abzuhelfen, falls unser Igor uns in den nächsten Monaten mit einer abermaligen Uraufführung überfällt?!

Das Angebot an Neuer Musik war in den letzten Wochen merklich stärker als die Nachfrage. Die IGNM, die sich bekanntlich bei uns auf der Flucht vor der Öffentlichkeit nicht selten in Privathäuser zurückziehen muß, lud zu einem Kammermusikabend ein, wobei man sich u a. an der Hilflosigkeit eines uraufgeführten Streichquartettes von Artur Hartmann erbauen konnte, der sich unter dem Mäntelchen linearer Stilprinzipien nicht recht wohl zu fühlen schien, zumal da seine Einfälle eigentlich ganz tonal empfunden sind und sogar latente Harmoniebildungen erkennen ließen. Geht's denn nicht ohne die heute allenfalls noch als Kinderschreck geltende Maskerade der Atonalität? Und das ganz ausgezeichnete Quartetto di Roma lehrte uns bei seinem einmaligen Besuch, wie man Streichinstrumente als Schlagzeug verwenden kann. Denn ohne vorherige Warnung begannen die Künstler plötzlich, mitten in einem Vortragsstück ihre Geigen umzudrehen und mit dem Bogen den Resonanzboden zu beklopfen. Schreckhaften Gemütern sei die beruhigende Versicherung gegeben, daß diese seltsame Tätigkeit nicht auf plötzliche Gehirnkongestionen zurückzuführen ist und auch nicht in eine mutwillige Zerstörung der Instrumente ausartete, sondern offenbar auf Vorschriften des Komponisten Werner Janssen geschah, der für die musikalische Ausdeutung eines „Amerikanischen Kaleidoskops" keine geschmackvolleren und kultivierteren Töne fand und es sogar für nötig hielt, die anfahrende Untergrundbahn mit heulenden Cello-Glissandi nachzuahmen. Ein absoluter Leerlauf gedankenloser Äußerlichkeit. Außerdem bot uns das römische Streichquartett die Erstaufführung der Tondichtung „Die schlafende Venus" von Alberto Gasko an. Ich habe von einer „Venus" allerdings andere Vorstellungen gehabt.

Selbstverständlich blieb die Auswahl an neuer Musik nicht auf diese abschreckenden Beispiele beschränkt. Die bereits bekannten Zwei Etüden für Orchester, die Wilhelm Furtwängler in einem Sinfoniekonzert zur Aufführung brachte, zählen zu den interessantesten Talentproben Wladimir Vogels. Namentlich die zweite Etüde fesselt durch eigenartige Rhythmik. Die Hary-Janos-Suite, die uns der ungemein anregende, den Durchschnitt überragende Münchener Dirigent Hans Adolf Winter vorführte, ist ein Werkchen sprühenden Humors und Witzes mit unzähligen tonmalerischen Einzelheiten, entwaffnend durch die Harmlosigkeit, mit der dieser eigentlich ganz unkomplizierte Komponist Zoltan Kodaly schwerste Geschütze auffahren läßt. Wertvoll war auch die Bekanntschaft mit der vom Wiener Kolisch-Quartett erstmalig gespielten und ganz ausgezeichnet vorgetragenen „Lyrischen Suite" von Alban Berg. Trotz der Zusammenballung unmöglichster Dissonanzen verrät der Wozzek-Komponist in diesem Werk eine verschwiegene Liebe zu romantischen Einflüssen, wie das Tristan-Zitat des letz-

ten Satzes besonders deutlich zeigt, aber die Mischung mit impressionistisch-verschwommenen Stileigenheiten wie das Windesäuseln im dritten Satz (das ewige Am-Steg-Spielen wächst allmählich zur Modetorheit aus) ist eine ungesunde, dekadente, von der Nervosität der Zeit angekränkelte Musik.

Dankbar gedenken wir der zahlreichen hervorragenden Kunstkräfte, die ihre Aufgabe in der Erhaltung wertvoller bodenständiger Musik erfüllt sehen. Von den Furtwängler-Konzerten, die unserer Reichshauptstadt nach wie vor das künstlerische Gepräge geben, sprach ich bereits. Frage ich mich aus dem Gedächtnis heraus ohne schriftliche Unterlagen nach dem stärksten Eindruck der letzten Furtwängler-Konzerte, so steigt in der Erinnerung die geradezu unwirklich-überirdisch verklärte „Unvollendete" von Schubert auf. Als Solisten von besonderen Fähigkeiten lernten wir den Violinisten N. Milstein kennen. Er wird von sich reden machen. Bruno Walter bescherte uns eine sehr verständige, ungekünstelte, bis auf einzelne Teile des Scherzos auch im Tempo maßvolle Wiedergabe der „Neunten" von Beethoven mit einem ganz überragenden Soloquartett: Ria Ginster, Hilde Ellger, Julius Patzak und Hermann Schey. Ein neues Arbeitslosen-Orchester ist unter dem Titel „Berliner Konzertverein" erstanden und hat sich der verlassenen Kroll-Oper bemächtigt. Unter Leitung von Paul Scheinpflug ist dieses Orchester allerdings zu Aufgaben von erstaunlich hohem künstlerischem Wert befähigt. Die beliebtesten Konzertsaal-Stars wie Sigrid Onegin, Maria Ivogün, Gieseking, Edwin Fischer, das Klingler-Quartett, dazu auch Paul Lohmann mit seiner übergroßen, machtvollen, unwahrscheinlich tief beseel en Stimme, der überraschend vollblütige Wiener Pianist Walther Kerschbaumer, sorgen für Abwechslung im Konzertgetriebe.

Alle Ereignisse auf Berliner Konzertpodien und Opernbühnen überstrahlt aber der geradezu einzigartige märchenhafte Erfolg der neuen Pfitzner-Oper „Das Herz". Selten stand dem Komponisten ein derart bühnenwirksames Textbuch zur Verfügung wie diese frei erfundene Fabel seines Schülers Hans Mahner-Mons. Eine Faustnatur tritt uns in dem Arzt Athanasius entgegen, der Verbindungen mit der Geisterwelt aufsucht, und die ihn liebende Helge wird zur Trägerin des Wagnerschen Erlösungsgedankens. Der Wunderarzt opfert dem Geist Asmodi ein lebendes Menschenherz: das ist seine tragische Schuld. Aber dieses Herz ist ohne sein Wissen das Herz seiner Helge, die er dem Dämon ausliefert: das ist seine Strafe. Daß er freiwillig die schwersten Folterqualen auf sich nimmt unter Verzicht auf alle Rettungsmöglichkeiten, ist seine Läuterung und zugleich seine seelische Erlösung. In dem tiefen Sinn, daß man sich niemals eines fremden Herzens mit Gewalt bemächtigen darf, es sei noch so arm und gering, ruht die zeitlose moralische Tendenz der Oper. Die Musik Pfitzners ist voll herzenswarmer Innerlichkeit, besonders in der Themengruppe, die der Gestalt Helges gewidmet ist. Das Leitmotiv findet eine sparsame Anwendung. Ohne sich von dieser Technik abhängig zu machen, versteht es Pfitzner, jeder Szene ihren eigenen musikalischen Charakter zu verleihen, und die Buntheit der Handlung gibt Anlaß zu einer thematischen Gegensätzlichkeit, die in höchstem Maße fesselt. Zur flüchtigen Orientierung mögen die nachstehenden Motive dienen. Das Beispiel Nr. 1 kennzeichnet den Drang des Arztes Athanasius nach jenem dunklen Wissen, das liebliche Motiv Nr. 2 als einer der Hauptgedanken der Oper versinnbildlicht das Wesen Helges. Beispiel Nr. 3 ist das Leitmotiv des Geistes Asmodi, und die letzte Notengruppe entstammt den ersten Takten des zweiten Aktes. Der sarabandenmäßige Rhythmus findet Anwendung in der Feststimmung des anschließenden Bildes, dasselbe Motiv dient der Helge zur Verscheuchung der Sorgen, die ihren Athanasius quälen, und in einer Umformung gewinnt diese kleine Melodie besondere Bedeutung in der Apotheose, als Helges Astralleib dem zum Tode Verurteilten erscheint. Ein Beweis, daß Pfitzner weit davon entfernt ist, sich sklavisch an eine leitmotivische Technik zu binden (Klavierauszug im Verlag Adolph Fürstner, Berlin).

1) 

2) 


3) 


4) 


Mit dieser Oper, die in tiefster Seele packt und erschüttert, hat Pfitzner ein Meisterwerk geschaffen, das den Gipfelpunkt seiner kompositorischen Wirksamkeit und zugleich einen Kulminationspunkt der deutschen Opernschöpfung überhaupt darstellt. Echt deutsch in der musikalischen und dramatischen Handlung, verdient diese Oper einen Ehrenplatz auf unseren Bühnen. Mit tiefster Dankbarkeit gedenken wir des genialen Geistes, der mit diesem Bühnenwerk alle überklugen Fortschrittler anderer Richtung zum Schweigen zwingt. In der eigenen Inszenierung des Meisters mit Wilhelm Furtwängler am Dirigentenpult der Staatsoper und mit Delia Reinhardt, Fritz Soot, Walter Großmann in den Hauptrollen errang das „Herz" einen Erfolg, der beispiellos ist. Solange wir einen Hans Pfitzner haben, kann unser Musikleben nie und nimmer seelisch verarmen!

# Musik im Rheinland.

Von Hermann Unger, Köln.

In Köln brachte GMD. Abendroth im Verlaufe der ersten drei Sinfonie- und des 1. Gürzenichkonzerts an Neuheiten die von dem Heidelberger Dichter E. A. Herrmann zusammengestellte Ouvertüre zu Schuberts Sangspiel „Der häusliche Krieg", J. Weismanns neues Konzert für Bläser, Pauke und Streicher, das ein wenig effektsüchtige „Rondo giocoso" von Moritz und die nicht minder aus zweiter Hand schöpfende Konzertierende Suite für Orchester und Streichquartett des Magdeburgers Henrich, dazu als hier seltener gehörte Werke Spohrs Violinkonzert, Lifzts „Orpheus" und „Mazeppa" und ließ an Solisten zu Worte kommen Josef Pembauer, P. Richartz, unsern jungen Konzertmeister Else Kraus-Berlin (mit Brahms' d-moll-Konzert) und unsere Harfenistin de Vos-Walkotte samt dem hervorragenden Flötisten Paul Stolz. Mit seinem Bachverein bot Prof. Boell wertvolle Kantaten des Meisters, wobei ihm u. a. Hildegard Hennecke als stimmbegabte und musikalische Sopranistin solistische Mitarbeit leistete. Und an bekannten und noch einzuführenden Namen besuchten uns im Rahmen der Meisterkonzerte Erna Morini, Patzak, Maria Basca und Horowitz sowie in eigenen Veranstaltungen Mischa Elman, der sich als feinsinniger Kammermusiker neben seiner bekannten Virtuosität auswies, Elly Ney, der ungarische Cellist Tibor de Machula, der amerikanische Pianist Abram Chasins

und ſein Landsmann und Inſtrumentalgenoſſe Kurt Lichdi, endlich das Brüſſeler Pro arte-Quartett, das Bartok beſſer zu interpretieren wußte als Mozart und Haydn, während unſer Schulze-Priska mit klaſſiſcher Muſik und Bruckner eine andächtige Gemeinde zu erbauen verſtand. Von den beiden Opernneuheiten, dem Kodalyſchen „Hary Janos“ und Wolf-Ferraris „Schalkhafter Witwe“ war an dieſer Stelle ſchon eingehender die Rede. Zu erwähnen bleibt noch, daß die Intendanz einen der Filmpraxis abgelauſchten glücklichen Gedanken aufgriff mit der Veranſtaltung eines „Operngudkkaſtens“, d. h. einer Vor- und Rückſchau über die wichtigen Neueinſtudierungen in der Form von Einzelſzenen, die teils im Koſtüm, teils ungezwungen in „Zivil“ vorgeführt wurden und wobei u. a. auch Bruchſtücke aus Goldmarcks „Königin von Saba“, aus Offenbachs „Perichole“, Franckenſteins „Li-Tai-Pe“ uſw. zur Wiedergabe gelangten. Im Rundfunk gab Dr. Buſchkötter an neuen Werken einen Satz aus Klußmanns Sinfonie, Wilhelm Bergers Variationen, Roſenſtocks von Thereſe Pott geſpieltes Klavierkonzert, O. J. Kühn an einem romantiſchen Abend Trunks Serenade, die ausgezeichnet klingende und muſikaliſch lebendig erfundene „Tanzſzene“ von Heinrich Penſis, Walter Braunfels begann einen Zyklus der Mozartſchen Klavierkonzerte und Dr. Anheißer bot den „Figaro“ in ſeiner vorbildlichen Neuüberſetzung. An Chorkonzerten kamen ſolche des von Zimmermann geleiteten Kammerchors, der Heinrich Hofmann und E. Fr. Koch zu Worte kommen ließ und eines der als Gaſt erſchienenen Holleſchen Madrigalvereinigung aus Stuttgart. In einem zugunſten der Winterhilfe gegebenen öffentlichen Konzert traten beide Orcheſter des Rundfunks und ſeine Soliſten, ſo Aramesco, Strienz, Wocke, Kläre Hanſen, mit einem bunten und wirkſamen Programm hervor.

Auch im übrigen Rheinland regt ſich trotz aller Abbaunöte lebhaftes muſikaliſches Leben. Zwar wurde nach langwierigen Kämpfen das Stadttheater in Düren geſchloſſen, da nur an die 300 Abonnementseinzeichnungen eingegangen waren. Aber im übrigen iſt mit Eifer und Freude gearbeitet worden. So brachte Dr. Raabe in Aachen die Uraufführung des „Frühling“ von Weingartner in Anweſenheit des Komponiſten, ein ſinfoniſch geſchickt aufgebautes Werk, während am gleichen Abend Henri Marteau Beethovens Violinkonzert meiſterte. In Bochum erlebten Kammermuſikſtücke des einheimiſchen O. A. Köhler ihre erfolgreiche Uraufführung, feingeſtaltete und ehrlich empfundene Muſik. Die Krefelder Oper gab neben einem Gaſtſpiel in Utrecht mit dem „Figaro“ die Erſtaufführung der „Heimlichen Ehe“ von Cimaroſa unter Franz Raus Leitung, während Paul Belker mit ſeinem Gelſenkirchener Kammerorcheſter, das anſtelle eines nicht mehr zu haltenden großen trat, wertvolle Muſik der Barockzeit hören ließ. In Düſſeldorf brachte Weisbach choriſche Novitäten von Szymanowsky (Stabat mater), Desderi (Kantate „Job“) und Kurt Thomas (90. Pſalm) und Adolf Buſch mit Serkin bot klaſſiſche Sonaten. In Dortmund brachte Sieben im Kammerkonzert Bach und Vivaldi, in Eſſen Fiedler die Uraufführung eines Divertimentos von Emil Peeters und das Gaſtſpiel Gieſekings mit Mozart und Ceſar Franck. Hagen erlebte einen Abend mit Muſik für zwei Klaviere unter Schüngeler und Vetter mit Bach und Reger, Münſter das neue Violinkonzert von Darius Milhaud unter Dr. Alpenburg und mit der Schweizer Geigerin Suter-Sapin, der das nicht eben tiefgreifende Opus gewidmet iſt, weiter die Uraufführung des Streichtrios von Werner Korte, das ein wenig ſpirituell die Linie Reger-Hindemith verfolgen möchte, endlich den prachtvollen Chor „Aus hartem Weh“ von Ludwig Weber und die „Sancta Eliſabeth“ von Franz Philipp, ein nachromantiſch-gefühltes Werk. Das Wiesbadener Staatstheater gab Schillings „Mona Liſa“ unter Dr. Tanners muſikaliſcher Führung und Rudi Stephans „Erſte Menſchen“ unter Böhlkes Nachfolder Rankl. In Gladbach-Rheydt führte Karl Kämpf eigene Orcheſterlieder mit Charlotte Sempell zum Erfolg und Gelbke die „Feſtliche Muſik“ von Brandts-Buys, dazu Joſef Joachims Ouvertüre „Dem Andenken Kleiſts“ anläßlich des 100. Geburtstages des großen Geigers, wobei ſich das auf 33 Mann reduzierte Orcheſter wacker hielt. In Wuppertal (Elberfeld-Barmen), wo wiederum Gieſeking erfolgreich gaſtierte, ließ man die Oper Smetanas „Verkaufte Braut“ erneut zur Darſtellung kommen und in Duisburg ließ Jochum ein Jugendwerk Strawinskys, ein „Fantaſtiſches Scherzo“, ein glänzendes impreſſioniſtiſches Stück erklingen.

# Wiener Mufik.

Von Victor Junk, Wien.

Ueber den erften Veranftaltungen der neuen Spielzeit wehte noch die Trauerfahne für Franz Schalk.

Die Gefellfchaft der Mufikfreunde ließ zu feinem Gedenken vor ihrem erften Symphoniekonzert Mozarts „Maurerifche Trauermufik“ fpielen, und eine größere Trauerfeier für Schalk, der durch fiebzehn Jahre die Gefellfchaftskonzerte geleitet und auf die gegenwärtige ruhmvolle Höhe gehoben hatte, fteht noch bevor.

Recht oberflächlich dagegen wurde die Angelegenheit in der Oper erledigt, wo man fich mit dem Abfpielen der Trauermufik aus der „Götterdämmerung“ begnügte. Wir möchten hier einer „Stimme aus dem Publikum“ das Wort erteilen, die wir in einem Wiener Tagesblatte lafen, und der wir uns rückhaltlos anfchließen wollen. Eine Dame fchreibt da: „Hat die Wiener Oper gegenüber dem Mann, der ihr dreißig Jahre lang fein Leben und fein großes, reines Wirken gewidmet hat, der die repräfentativfte Geftalt unter den nachfchaffenden Künftlern hier war, keine Verpflichtung zu einer etwas weniger oberflächlichen Ehrung? Und genügt dem dankbaren Gedenken der ganzen Stadt wirklich die Anwefenheit der engften Mitarbeiter des Entfchlafenen bei der ftillen Leichenfeier in Reichenau und ein zehn Minuten dauerndes Vorfpiel vor einer flott und gut gebrachten Repertoireoper — fei diefes Vorfpiel auch die herrlichfte tragifche Mufik? Wie bezeichnend fcheint dies für den Geift der Opernleitung, die nicht einmal die Gefte der Pietät gegenüber dem nun ganz aus dem Weg Gegangenen notwendig findet!“ —

Ungleich würdiger feierten die Philharmoniker ihren toten Führer, in einem feinem Andenken allein gewidmeten Konzert mit Wagners „Fauft“-Ouvertüre und dem Adagio aus der VII. Symphonie von Bruckner; zwifchen diefen beiden beziehungsreichen Mufikftücken fprach der Präfident der Philharmoniker, Regierungsrat Alexander Wunderer, fchöne und gehaltvolle Worte über das Wirken und das Wefen des Dahingefchiedenen.

Jubiläen gibt es aller Orten. Das Rofé-Quartett tritt in das 50. Jahr feines Beftandes. Welche Fülle von künftlerifcher Feinarbeit von delikatefter Interpretation des Koftbarften vom alten Befitz, aber auch von neuen Werten brachte uns diefes halbe Jahrhundert der Rofés! Es mutet faft wie eine Selbftverftändlichkeit an, daß fie das Jubeljahr im Zeichen Beethovens begannen.

Das „Wiener Tonkünftler-Orchefter“ feiert 25jährigen Beftand. Noch erinnern wir uns an fein erftes Debut, bei dem drei Dirigenten, Hans Pfitzner, Bernhard Stavenhagen und Oskar Nedbal, abwechfelnd am Pult ftanden; Nedbal blieb und führte die junge Schar durch feine temperamentvollen Glanzaufführungen Tfchaikowskis, Smetanas und Dvořáks zur Höhe. Als er ging, wählten die „Tonkünftler“ einen noch recht unbekannten Kapellmeifter. Man ftaunte ob der Wahl und fand fich alsbald beglückt: denn der neue Kapellmeifter war Wilhelm Furtwängler. In den vier Jahren feiner Stabführung erftand nicht nur fein eigener Weltruhm, er fchulte auch das Orchefter und vertiefte feine Leiftungen fo, daß es mit den Philharmonikern wetteifern konnte. Ihm folgte Clemens Krauß für einige Jahre, dann kam Nilius, endlich abwechfelnd Knappertsbufch, Abendroth und Bruno Walter. Neben den drei zuletzt Genannten werden im Jubeljahre auch noch Weingartner und Klemperer die Tonkünftler-Konzerte dirigieren.

Weingartner begann, enthufiaftifch wie immer begrüßt, mit der Akademifchen Feftouvertüre von Brahms. Zwifchen die Préludes feines geliebten Meifters Lifzt und Beethovens „Eroica“ ftellt er eine eigene Novität, „La Burla“ betitelt, eine Suite von 6 Sätzen, in denen der Witz dominiert und fich mitunter zu reizend parodiftifcher Verulkung andersgläubiger fchöpferifcher Zeitgenoffen verleiten läßt.

Seinem Konzerte haftete etwas Senfationelles an infolge der durch die Blätter gegangenen

Nachricht von ſeiner bevorſtehenden Vermählung mit einer jungen Schülerin, Carmen S t u d e r, die ſich unmittelbar nach Weingartner auch ſelbſt als Dirigentin vorſtellte. Nach Wien zu kommen, erwies ſich bei der Vorliebe, die wir nun einmal für Weingartner haben, als ſehr klug. Man wäre verſucht, die graziös filigrane, in eine Art weiblichen Smokings gekleidete vornehme Erſcheinung der ſtabſchwingenden Dame für ein verkleinertes Abbild, für eine ins Weibliche übertragene Miniatur Weingartners zu halten. Auch ſie dirigiert auswendig — was ja nicht gerade unbedingt notwendig iſt — ſie hat dieſelbe klare Zeichengebung wie er, ſogar die gleiche Kopfhaltung, die kultivierte Eleganz und vornehme Geſtik. Ihr künſtleriſcher Eigenwille kam dennoch bloß gelegentlich zur Geltung, am ſtärkſten vielleicht in der Novität des Abends, einem gefälligen Klavierkonzert von Abram C h a ſ i n s, deſſen Solopart der Komponiſt ſelbſt vortrug; es iſt dies eine immerhin feſſelnde Muſik, die, ohne in die tiefſten Tiefen zu gehen, noble melodiſche Einfälle aufweiſt und durch den rhythmiſchen Fluß den Zuhörer beſtändig in Atem hält. Und das iſt immerhin ſchon viel, ſelbſt für einen gemäßigt Modernen, als welcher ſich Herr Chaſins mit ſeiner Hinneigung zum Ideal Chopins und Tſchaikowskis deutlich zu erkennen gibt. Sein Anſchlag iſt weich und ausdrucksvoll.

Das erſte Orcheſterkonzert der „G e ſ e l l ſ ch a f t d e r M u ſ i k f r e u n d e" galt M o z a r t, dem Jahresregenten. Hinter der Es-dur-Sinfonie ſteckt wohl etwas mehr als bloß tändelndes, gefälliges Spiel, wie Robert H e g e r es betonte. Auch das von Lubka K o l e ſ ſ a geſpielte Klavierkonzert in C-dur ſchien etwas gedrückt und unfrei wiedergegeben; wiſſen wir doch, daß die geſchätzte Pianiſtin ganz andrer Größe und eines viel energiſcheren Draufgängertums fähig iſt. Warum alſo nicht bei Mozart? Die monſtröſe, unmozartiſch hypertrophiſche Kadenz im erſten Satz erſchlägt das Werk und müßte für immer entfernt werden. In den Regerſchen Mozartvariationen, mit denen die Huldigungsfeier ſchloß, ſtellte ſich dann die anmutige Friſche ein, die dem ganzen Abend die Signatur hätte geben ſollen.

Glücklicher war Oswald K a b a ſ t a mit ſeinem Sinfoniekonzert. Auf eine aufs feinſte herausgemeißelte Wiedergabe des Händelſchen Concerto grosso Nr. 11 in B-dur ließ er die VIII. von Bruckner folgen. Sie erſtand unter ſeiner ausgezeichneten, klar disponierenden Führung in ihrer ganzen bezwingenden Allgewalt. In Prof. Kabaſta haben wir allem Anſcheine nach wieder einen Bruckner-Interpreten von Format, der die durch Schalks Tod unterbrochene echte Bruckner-Tradition wieder aufzunehmen und fortzuführen berufen iſt.

Erfreulich iſt die ebenfalls ihm zu dankende Neuerung, daß der W i e n e r R u n d f u n k, die „Ravag", nun auch N o v i t ä t e n ſendet, — nicht ſo ganz erfreulich allerdings war das Faktum der erſten Sendung: H i n d e m i t h s „Konzertmuſik für Klavier, Blechbläſer und Harfen" iſt eine atemlos dahinraſende, kontrapunktiſch zugeſpitzte, leere und kalt laſſende Diſſonanzenjagd. Was ihm bei aller Begabung und Schulung und bei allem Witz doch fehlt, das zeigt am deutlichſten der langſame Satz: Gemüt und Tiefe. Aber das ſind, wie es ſcheint, überwundene Begriffe! Ungleich echter und wahrhafter mutet H o n e g g e rs Sinfonie an; hat hier doch das konſtruktiv Erklügelte, das den modernen Neuerer nun einmal charakteriſiert, doch wenigſtens einen Anflug von Fantaſie und äſthetiſchem Empfinden.

Eine Radio-Aufführung des „A r m e n H e i n r i ch" haben wir mit Freuden begrüßt, ſchon deshalb, weil unſre gegenwärtige Opernleitung bekanntlich P f i t z n e r mit Fleiß vernachläſſigt. Die Aufführung, die in den Hauptrollen leider fehl beſetzt war (bloß der Dietrich des Herrn Wiedemann und Herr Manowarda als Arzt entſprachen vollkommen), litt unter dem geſchmackloſen, Muſik und Geſang begleitenden Dreinſprechen eines Conférenciers, der die Handlung „erklärte". Abgeſehen davon, daß der Zuhörer doch auf ein Textbuch angewieſen war, kann man erklärende Erläuterungen ja in den Zwiſchenakten geben oder in der Zeitſchrift „Radio Wien" drucken laſſen. Was iſt aber ſonſt zu erklären? Wer das Aufblühen der italiſchen Frühlingslandſchaft nicht aus Pfitzners Muſik hört, dem nützt auch die beredteſte Erklärung des Sprechers nichts. Und doch entſchädigte der Abend für all dies: durch die Leiſtung des Orcheſters. Hier muß wiederum Oswald K a b a ſ t a genannt werden, dem das Bloßlegen der orcheſtralen Schönheiten des Werkes reſtlos gelang. Auch hier, in der muſikaliſchen Leitung der Ravag,

ist er der richtige Mann am richtigen Ort. Wenngleich noch nicht lang bei uns, gehört er doch zu den fähigsten und stärksten unter unsren Dirigenten.

Die Neueinstudierung der „Götterdämmerung" schritt auf dem Wege fort, den die übrigen Teile des „Rings" vor geraumer Zeit gegangen waren, das heißt: mit der sorgfältigen musikalischen Auffrischung und einer im ganzen befriedigenden Neubesetzung ging jene radikal modernisierende Umlegung in Regie und Bühnenbild Hand in Hand, vor der wir schon gelegentlich des neuinszenierten „Siegfried" sprachen. Im Musikalischen ist, abgesehen von Eigenwilligkeiten in den Zeitmaßen, in den hie und da forcierten Rhythmen u. dgl., doch die große Linie und der volle Gesangston des alten Wiener Wagnerstils beibehalten worden, und wir müssen dies dem Direktor Clemens Krauß, der das Werk selbst leitete, Dank wissen.

Um so stärker weicht das Neue der Szene vom Altgewohnten ab. Der modernisierende Geist unsrer dermaligen Opernleitung, dem das innere Verhältnis zu Wagner abhanden gekommen ist, glaubt es sich schuldig zu sein, diesen Zwiespalt auch anschaulich machen zu müssen. Und so wird an fast allem geändert, was Wagner klar und sicher genug vorgezeichnet hat. Das Dekorative allerdings ist, dank Alfred Rollers unversiegbarer herrlicher Malerfantasie, um ein paar wundervolle neue Bilder bereichert worden und insbesondere wirkt die neue Schlußdekoration ergreifend durch das mit dem Projektionsapparat und der ganzen Beleuchtungsmaschinerie erzielte packende Gemälde vom Weltenbrand und der sühnenden Flut. Dagegen sehen wir die Nornenszene ohne den Baum; der Walkürenfelsen wirkt mit seinem ewigen Stiegensteigen — ohne Treppen kommt ein moderner Regisseur nun einmal nicht aus — beunruhigend, also störend, und vor allem fehlt es an Platz für die Darsteller und an Perspektive. Die Rheintöchter tauchen nicht mehr im Wasser auf und unter, sondern steigen mutig aus der behindernden Flut und nehmen zwischen den Felsstücken ein Sonnenbad. Die Mannen Gunthers stellen nunmehr einen Bewegungschor dar, dem jede Position, Körperhaltung und Platzveränderung vorgeschrieben ist. Es klappt somit alles vorzüglich. Wem es nur auf solche Vergröberung des optischen Eindrucks ankommt, dem ist sicherlich gedient. Glücklicherweise wird das Ohr für all dies reichlich entschädigt, vor allem durch die glanzvolle Leistung unsres Opernorchesters.

# Die Lösung des musikalischen Silben-Preisrätsels.

Von Heinrich Lemacher, Köln.

(Septemberheft 1931)

Aus den angegebenen Silben waren die folgenden Worte zu finden:

1. Arie. 2. Violon. 3. Organum. 4. Neuma. 5. Orchester. 6. Tartini. 7. Harmonie. 8. Etüden. 9. Gral. 10. Repertoire. 11. a-b. 12. Versetzungszeichen.

Der sich aus Anfangs- und Endbuchstaben ergebende Name und das Werk eines lebenden Komponisten sind:

A. von Othegraven: „Marienleben".

Manch Einsender hat es ahnungsvoll und in poetischer Weise zum Ausdruck gebracht: die Aufgabe des Septemberheftes, die in so hübscher Weise Aufsatz- und unterhaltenden Teil verband, hat unser Postfach stattlich gefüllt. Aus den eingegangenen Lösungen waren insgesamt 133 richtig, und darunter fanden sich nicht weniger als 56 Dichtungen und Musikstücke ein! Es war keine leichte Arbeit hier auszuwählen und doch war es höchst unterhaltlich diese mannigfaltigen Rückschläge der Aufgabe auf die verschiedenen Gemütsarten der Menschen zu sehen. Wir haben nun in Anbetracht der Menge und zugleich auch im Hinblick auf das nahende Weihnachtsfest die ursprünglich geplante Preiszahl ganz wesentlich erweitert, sodaß zehn erste Preise, sieben zweite, neun dritte und zehn Trost-Preise insgesamt zur Verteilung gelangen.

Den ersten Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 12.—) erhalten: Prof. L. Bernhard, Mainz — Schw. Maria Gaudiosa, O.-Pr., Musiklehrerin, Speyer — Rektor R. Gottschalk, Berlin — Dr. A. Hillmann, Bochum — Lehrer Max Jentschura, Apolda — Bruno Laas, Opernsänger, Erfurt — Prof. Dr. Alfred Lorenz, München — Wilhelm Schaum, Dortmund — Josef Sykora, Musiklehrer, Elbogen C.S.R. — Richard Trägner, Kirchenmusikdirektor, Chem-

nitz. — Wir müssen es uns leider aus leicht begreiflichen Raumgründen versagen, die sämtlichen vorgenannten wie die weiterhin noch namentlich aufgeführten Einsendungen abzudrucken, so gerne wir auch unseren weiten Leserkreis an dem Gesamtergebnis der Aufgabe teilnehmen ließen. Nur einige wenige der kürzeren Proben seien daher herausgegriffen, die in der Nebeneinanderstellung so recht zu zeigen vermögen, wie in dem heiteren Spiel Fröhlichkeit und Ernst beschlossen liegen. Zunächst der „musikalische Scherz" des Herrn Sykora, der die führende Melodie aus dem bekannten 5st. Männerchor A. von Othegraven's „Der Leiermann" als Kanon in der Oktave bringt und hierzu dann die Melodie des „Lieben Augustin" kontrapunktiert.

## MUSIKALISCHER SCHERZ

von Josef Sykora, Elbogen



Hingegen muß die Veröffentlichung der reizvollen Fughette für 4 Stimmen (mit Klavier oder Orgel), die Herr Richard Trägner aus den Tönen, die im Namen „August von Othegraven" als Laute enthalten sind, thematisch arbeitete, leider auch aus „Raummangel" unterblieben.

Sodann einige Proben der Dichter:

## ZUM ABSCHIED.

„Den deutschen Sänger am deutschen Rhein",
so nennt dich ein Mann, der dich kennt.
Verpflichtet muß dir vor allen sein
der Kölner Musikstudent.
Du warst ihm Führer im strengen Satz,
im Reiche der Töne und Noten
und hast ihm aus deines Wissens Schatz
Belehrung in Fülle geboten.
Nun lenke dein Schifflein nach langer Fahrt
getrost in den Ruhehafen.
Ich grüße dich, Sänger von deutscher Art,
August von Othegraven.

Du ließt aus des Volkes verborgenem Schacht
uns Lieder harmonisch erklingen,
den „Landsknecht" stürmen in blutige Schlacht
und „Bauern" ein Kampflied singen.
Du spieltest bei „Poldis Hochzeit" auf,
beklagtest „die Königskinder";
du stelltest „Advent" in des Jahres Lauf,
das „Jahreskränzlein" nicht minder.
Du wecktest vom Schlummer die kleine „Prinzeß"
und sangst uns vom „Rhein und den Reben".
Als herrlichste Gabe gilt uns indes
dein frommes „Marienleben".

— —

Nun wirke auch weiter im Abendschein!
Gott schütze dich, Sänger am deutschen Rhein!

R. Gottschalk, Berlin.

Ave Maria, künnigin,
aller werlde tröfterin.
Schön und rîn mit hohem schîn
Gott tet dich erwehlen als moutter fîn.
Bitt für uns!

Salve, frouwe, wir grüßen dich,
du helferin gewaltiglich,
aller barmherzigkeite
eine muotter man dich seite,
hilf uns aus aller not!

Dr. A. Hillmann, Bochum (Weftf.).

## SCHLÄNKER UN SCHNÄRZE

aus dr Weimerschen „schwarzen Ecke".

(Wie e Schnadahipfl ze fing'n.)

In Dorf fpeel'n de Prager (Wandermufikanten),
zwee Stickchen fogar — —
bluß immer diefalben:
's is ehr Repertoar!
Hulladerio, hulladrio,
Hulladerio, hulladrio.

In Nachbardorf nennt f'ch ftolz
„Harmonie" e Verein.
Ehrm Sing'n nach mißt er 'n Namen
„Viel-Harmonie" grein.
Hulladerio ...

In Weimer 's Orchefter
fpeelt moderne Mufik.
„Etz hunn fe jeftimmt", denk 'ch — —
Nee — 's war ju fchuhn 's Stick!!!
Hulladerio ...

War eens mufekalifch,
larnt 's friher Violong.
Etz pulitifier'n fe
un fpeel'n — Grammephong.
Hulladerio ...

Etiden ze iben,
das is kee Genuß.
Noch merre tut leid'n,
wer zuhiere muß.
Hulladerio ...

Eemol kamb dr Deifl
Tartinin ins Haus
un trillerte deiflifch —
'ne Sunate warfch draus.
Hulladerio ...

Dr Parfefal fuchte
met Forfche 'n Gral.
Warum 'n nich — mei Käppchen (Kaffeetaffe),
das fuch 'ch oo manchmal.
Hulladerio ...

Dr Suhn fraat 'n Vater,
was Verfetzungszeichen wärn.
Dar greift in de Ficke,
leet zwe Pfandfcheine veer'n.
Hulladerio ...

War hot f'ch e zearfcht
ans Kumpenieren getraut. — — —
Nu Noah: Er hot f'ch doch
eine Ariche gebaut.
Hulladerio ...

Was moch 'ch nu met Neima?
'ch weeß jar nicht, wuhin!
Herrjeh — un Organum,
hat das oo e Sinn?
Hulladerio ...

Herr Boffe will 'n wiffen,
da hilft kee Gefchrei —
wer *A* faht, muß *B* fahn —:
's werd was Altmodfchjes fei.
Hulladerio ...

Max Jentfchura, Apolda.

Ein zweiter Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—) wurde zuerkannt: Otto Deger, Hauptlehrer, Neuftadt i. Schw. — Alex Grimpe, Komponift, Hamburg — Günther Köhler, Eifenach — Dr. Paul Mies, Köln/Rh. — Johanna Senfter, Oppenheim — Sr. Tharfilla, S.S.U., Mufiklehrerin, Marienberg — Ch. G. Zeiller, München.

Einen dritten Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.—) erhalten: Grete Altftadt, Pianiftin, Wiesbaden — Martha Driefen, Hagen i. W. — Bruno Leipold, Mufikdirektor, Schmalkalden — W. G. Mickenfchreiber, Effen — Schw. M. Placida, Mufiklehrerin, Frauenchiemfee — Prof. Eugen Püfchel, Chemnitz — Walter Rau, Chemnitz — Karl Schlegel, Recklinghaufen — Paul Voß, Privatmufiklehrer, Lauenburg i. P.

Einen weiteren „Troſt"-Preis erhalten: Studienrat Georg Amft, Habelſchwerdt — Otto Daube, Sofia — Martin Georgi, Muſikoberlehrer, Thum i. Erzgeb. — E. W. Hintze, Strauß-furt — Wolfgang Jännert, Deſſau — Edwin Janetſchek, Prag — Rudolf Kocea, Lehrer, Wardt/Rh. — Emma Krenkel, Muſiklehrerin, Michelſtadt — Hermann Langguth, Muſikdirektor, Meiningen — Eugen Weber, Oberſekundaner, Mülheim/Ruhr.

Wir bitten nun unſere Preisträger uns ihre Wünſche aus den auf den drei Umſchlagſeiten dieſes Heftes aufgeführten Verlagswerken bekanntzugeben.

Alle übrigen Einſender richtiger Löſungen ſeien im folgenden noch namentlich aufgeführt:

Max Auſt, Große-Pointe —

Paul Bauer, Gymnaſialoberlehrer, Eiſenberg — Fritz Bäuerlein, Oberlehrer, Gehlsdorf — Helene Bender, Naumburg a. S. — Wilhelm Blank, Studienrat und Muſiklehrer, Ottweiler — Eberhard Boon, Königsberg i. Pr. — Martha Brendel, Muſiklehrerin, Leipheim —

Max Deſchka, Muſiklehrer, Wien — Fr. Dobbelſtein, Opladen — Bernhardine Dormann, Wattenſcheid —

Hanns Fleiſcher, Mitglied der Städt. Oper, Leipzig — Erich Friedrich, Kantor, St. Egidien — Dr. Felix Funger, Halberſtadt — A. Furter, Muſiklehrerin, Königsfeld —

Walter Geidel, Lehrer, Weißenfels — Helmut Girſchner, Weimar — Hans Godez, Muſiklehrer, Sonneberg — Herbert Gottlack, Berlin — Dr. Hermann Grüger, Fabrikdirektor, Friedland i. B.

Magda Haefele, Augsburg — Dr. phil. Hermann Haeßler, Jena — W. Hans, St. Ingbert — Walter Hapke, Hamburg-Altona — Grete Hein, Pianiſtin, Stuttgart — Caſpar Heßler, Gronau — Artur Hübſcher, Brieg — Ruth Hühner, ſtaatl. gepr. Muſiklehrerin, Kreuzburg —

Gertrud Jahn, Aſchersleben — Dr. Hans John, Merſeburg. —

Eva Kallenſee, Konzertſängerin, Uſhoven — Gerhard Kappner, Unterprimaner, Schönau — Maria Keyl, Muſiklehrerin, Neiſſe — Rudolf Klein, Organiſt, Köln — S. Klenter, stud. mus., Leipzig — Heinz Kohlheim, Oberprimaner, Berlin-Spandau — Marie Kreglinger, Muſiklehrerin, Weinheim — J. Kreies, Studienrat, Vierſen — Kurt Krenz, Gymn.-Muſiklehrer, Berlin-Spandau — Paul Kröhne, Kantor, Zwickau — Eliſabeth Kunz, Studienrätin, Leipzig —

Franz Lang, Saaz, C. S. R. — Arno Laube, Kirchenmuſikdirektor, Borna — Ernſt Lemke, Studienrat, Stralſund — Grete Lemberger, ſtaatl. gepr. Pianiſtin, Bad-Hall — Peter Letſchert, Rheinhauſen-Hoch —

Emma Martin, ſtaatl. gepr. Muſiklehrerin, Konſtanz — Dr. Grete Mayer, Wien — Grete Mende, ſtaatl. gepr. Muſiklehrerin, Berlin — Hans Meiz, Graz — Hubert Meyer, Walheim —

Martha Palme, Klavierlehrerin, Georgswalde — Grete Popken, Muſiklehrerin, Jever —

Margarete Rabe, Hohenlimburg — Dr. Rabinowitz, Leipzig — Chriſtian Recht, Lehrer, Ob.-Sterkrade — Gerd Ridder, Unterprimaner, Mülheim-Ruhr — Viktor Riedel, Lehrer, Jägerndorf, C. S. R. — Reinhard Rintelen, Untertertianer, Eſſen — Eliſabeth Rokahr, Muſiklehrerin, Jena — Auguſt Roth, Leipzig —

Kurt Samoray, stud. paed., Dortmund — W. Seidel, Schulamtsbewerber, Regensburg

Margareth Spring, Braunſchweig —

Oskar Schäfer, Oberlehrer, Leipzig — Johannes Schanze, Zwickau — Walter Schiefer, Kantor, Hohenſtein-Ernſtthal — Elſe Schinagl, Muſikprofeſſorsgattin, Speyer — Elſe Schlenzig, Altenburg — M. Schubert, Kantor, Schrebitz — Dora Schubert, Mulda — Eliſabeth Schulte zu Berge, ſtaatl. gepr. Klavierlehrerin, Bochum — Ernſt Schumacher, Emden — Margaret Schuppe, Geſanglehrerin, Berlin-Friedenau — Elfriede Schwarz, ſtaatl. anerk. Muſiklehrerin, Neiſſe — Hermann Stahl, Konzertmeiſter, Gröna — Wilhelm Steinheuſer, Organiſt, Recklinghauſen —

Edwin Telſchow, Lehrer, Jabel — Martha Teude, Berlin-Charlottenburg — F. Thalemann, Studienrat, Rochlitz — Friedel Thomas, stud. mus. et phil., Düſſeldorf — Walter Tiedge, akadem. Muſiklehrer, Hannover — Joſ. Tönnes, Organiſt, Duisburg — Irene Töpfer, Eiſenberg — Heinrich Tondera, Hindenburg — Paul Türke, Kantor, Oberlungwitz —

Hubert Uhlig, Chemnitz — Elſe Unger, stud. mus., Augsburg — Marta ter Vehn, Emden —

Theodor Wattolik, Prof., Warnsdorf — Dr. Paul Weigang, Gnadenfrei — Leopold Weninger jun., Leipzig — Eliſabeth Wiechert, Neukalen — Herbert Wieninger, cand. phil., Wien — Chriſtel Winzer, Muſiklehrerin, Lauenburg — Camillo Wolf, Prof., Eger —

Elſe Zerrahn, Organiſtin, Schwerin — Hedwig Zwiener, Klavierlehrerin, Neiſſe —

# Muſikaliſcher Röſſelſprung.

Preisrätſel von R. Gottſchalk, Berlin.

Für die Muße der Weihnachtstage haben wir diesmal aus unſeren Vorräten wiederum eine etwas ſchwerere, reizvolle Aufgabe ausgewählt.

Die in der nachſtehenden Zeichnung enthaltenen Silben und Buchſtaben ergeben, durch Linien richtig miteinander verbunden, einen Ausſpruch Arthur Schopenhauers über das Weſen der Muſik. Bei Nachzeichnung der richtigen „Röſſelſprünge" entſteht eine zeichneriſche Figur mit zwei parallelen Seiten.

| | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | ſo | un | ein | aus | | | |
| und | ſo | ſtänd | als | | | gen | rer | fern | das |
| ver | ſie | doch | ſe | un | ſprech | ſo | un | gun | ih |
| zieht | lich | ganz | lich | ganz | res | er | von | qual | und |
| ſen | mö | ber | in | klär | in | ver | keit | ſie | re |
| | ner | lich | ge | ü | lich | al | ni | trau | |
| ver | deſ | vor | ſten | iſt | ge | tes | wirk | le | daß |
| uns | nes | dies | al | und | we | be | oh | a | die |
| ra | ſik | wig | ſens | ruht | ler | doch | der | auf | ganz |
| ſer | an | pa | mu | e | wie | dar | ber | ne | gibt |

Die Löſungen ſind bis 10. Februar 1932 an den Verlag Guſtav Boſſe in Regensburg einzuſenden. Es gelangen zwölf Preiſe zur Verteilung, und zwar Werke aus dem Verlag von Guſtav Boſſe, Regensburg, nach freier Wahl der Preisträger. Überſteigt die Zahl der richtigen Löſungen die Zahl 12, ſo iſt für die Preisverteilung die Form, in die die Einſendungen gekleidet ſind, maßgebend. Die Einſender aller richtiger Löſungen, die nicht mehr mit einem Preiſe bedacht ſind, werden namentlich im Märzheft mit aufgeführt. Die Preiſeſtaffelung iſt folgende:

1. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 12.—,
2. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—,
3. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.—,

neun weitere Preiſe: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 4.—.

# Neuerscheinungen.

Edwin von der Nüll: Moderne Harmonik. In Handbücher der Musikerziehung, hrsg. von G. Schünemann. Gr. 8⁰. 110 S. Leipzig, Kistner & Siegel, 1931.

Joseph Müller-Blattau: Grundzüge einer Geschichte der Fuge, Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage. Gr. 8⁰. VIII und 164 S. Kassel, Bärenreiter-Verlag, 1931.

Ermenegildo Paccagnella: Cezioni di Pedogia e Didattica Musicale secondo i nostri principi. 8⁰. 64 S. Milano, Pubblicazioni della Rivista nuova Didattica e Pedagogio musicale, 1931.

Hans Joachim Moser: Die mehrstimmige Vertonung des Evangeliums. Erster Teil. Geschichtliche Darstellung. In „Veröffentlichungen der St. Akademie für Kirchen- und Schulmusik Berlin". Notenformat, 76 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1931. — M. 16.—. Eine sehr aufschlußreiche Schrift, die die bis ins 13. Jahrhundert zurückreichenden historischen Grundlagen für die Evangelienhistorien von H. Schütz darzustellen unternimmt. Was bei diesem Gang durch verschiedene Jahrhunderte in künstlerischer Beziehung herauskommt, wird ein zweiter Band mit hierher gehörenden Werken zeigen. Natürlich reicht die Darstellung nicht nur bis zu Schütz, sondern auch noch bis zu J. S. Bach.

Felix Huch: Beethovens Vollendung. Roman. 8⁰. 278 S. Ebenhausen b. München, W. Langewiesche-Brandt, 1931. — Mit bestem Gewissen darf auch der zweite Teil von Huchs auf besten Quellen sich aufbauendem Beethoven-Roman empfohlen werden. Der erste Teil „Der junge Beethoven" hat starke Beachtung gefunden.

Hermann Richter: Jahreszeiten der Liebe. Ein Haydn-Roman. 8⁰. 260 S. Verlag Koehler & Amelang, Leipzig.

Romain Rolland: Johann Christof. 2. Bd. J. Christof in Paris. 8⁰. 563 S. 3. Bd., J. Christof am Ziel. 628 S. Frankfurt a. M., Rütten und Loening, 1931. Je Bd. M. 3.75. — Der berühmte Roman liegt nun in einer ungekürzten und überaus billigen Ausgabe vollständig vor.

Hans Gregor: Die Welt der Oper — die Oper der Welt. Gr. 8⁰. 423 S. Verlag Ed. Bote & Bock, Berlin. Preis brosch. M. 6.—.

Heinrich Maria Sambeth: Der Singende Alltag (Volksliederbuch mit Holzschnitten). 8⁰. 96 S. Pädagogischer Verlag G. m. b. H., Düsseldorf. In Leinen geb. M. 4.—.

H. Werlé und F. J. Ewens: Der Männerchordirigent. Gr. 8⁰. 176 S. Verlag Kistner & Siegel, Leipzig.

Mozart-Almanach, herausgegeben von Heinrich Damisch im Auftrag der Wiener akademischen Mozartgemeinde. Kl. 8⁰. 224 S. illustr. Verlag der Akademischen Mozartgemeinde, Wien 1. Preis geb. M. 2.40.

Adolf Aber: Was weißt du von Bach?

Adolf Aber: Was weißt du von Beethoven?

Max Steinitzer: Was weißt du von Johann Strauß? Preis jedes Heftes M. 1.35. Gr. 4⁰. Breitkopf & Härtel, Berlin. — Mit diesen vorliegenden 3 populären Biographien beginnt der Verlag von Breitkopf & Härtel, Berlin, eine Reihe, die der breiten Masse der Konzertbesucher, Rundfunkhörer, überhaupt Musikliebhaber, eine erste Einführung in die Welt der großen Meister geben will.

George Armin: Zur Vertreterfrage des Stauprinzips. Ein Beitrag zur Ausbildung kommender Stimmbildner. Verl. d. Ges. für Stimmkultur, Berlin, 1931. — George Armin fügt hier der Reihe der bisher von ihm veröffentlichten Schriften einen weiteren für alle einschlägigen Kreise sehr interessanten Beitrag an.

# Besprechungen.

*Bücher:*

HEINRICH SCHÜTZ: Gesammelte Briefe und Schriften, hsg. von Erich H. Müller. Gustav Bosse, Regensburg (Deutsche Musikbücherei Bd. 45).

Größtenteils bereits 1922 gesetzt, ist der stattliche Band von 400 Seiten (in Pappe 6.— M., in Leinen 8.— M.) erst 1931 erschienen; die inzwischen ans Licht getretenen Dokumente (besonders die ganze Chemnitzer Korrespondenz Schützens, die in den „Mitteilungen des Vereins für Chemnitzer Geschichte, 27. Jahrg. für 1929/30" S. 13 ff. von deren Herausgeber veröffentlicht worden war) sind in einem Anhang nachgetragen.

Für den Kenner der Materie ist nur etwa ein Drittel des Bestandes neu, da Dr. Müller alle Widmungen und Vorreden aus der Ph. Spitta'schen Gesamtausgabe wieder abgedruckt hat. Bedauerlich finde ich, daß er mit keinem Wort all der hochverdienten Vorgänger gedenkt, die seine Briefsätze erstmals durch den Druck ans Licht gezogen haben:

Fürstenau, Chrysander, La Mara, Ph. Spitta, Arno Werner und noch mancher andere. Auch wäre die Durchsicht durch einen erfahrenen Germanisten ratsam gewesen, denn mehrfach werden Verlesungen unzweifelhaft deutlich (S. 163, 231, 249 u. a. m.).

Trotzdem ist die Sammlung verdienstvoll und der Quellengewinn für die Kenntnis des Meisters beträchtlich. Prachtvoll z. B. der Brief (nach W. Schäfers Sachsenchronik 1854) von 1616 über einen entlaufenen Sängerknaben: „Ich sehe aber und spüre in der Tat, daß dieser Apfel von einem bösen Stamm herrührt, halte dafür, es sei an diesem ganzen Geschlechte nicht viel Taugliches, soviel sich noch befindet. Es hat der Lecker solche gute Tage gehabt, und ob ich ihm wohl bisweilen mit Worten zugesetzt, ... kann ich's doch bei Gott bezeugen, daß ich ihm niemals einen Schlag gegeben. .... Gebe es demnach seinem leichtfertigen Bruder Schuld, daß ihn derselben verreizet und mit sich aufgesprenget habe." Eben solch prachtvoll kerniger Stilist ist noch der Greis, der 1653 vor den Sekretären des Kurprinzen gegen die Ansprüche Bontempi's kämpfen muß: „So kann meinen hochgeehrten Herren deswegen ich auch nicht bergen, wasmaßen es mir als gleichwol einem alten und verhoffentlich nicht unverdienten Mann fast verkleinerlich und schmerzlich fürfallen will, an solchen Sonntagen ... ich mit des Herrn Churprinzens Directore als einem dreimal Jüngeren als ich und hierüber kastrierten Menschen ordentlich und stetig umwechseln und unter ungleichen und zum guten Teil unverständigen Zuhörer und Richter Urteil mit ihm gleichsam pro loco disputieren soll." Wobei dann plötzlich die barocke Leidenschaft ungestüm hervorbricht: „In Verbleibung welches dann ich für meine Person selbst auch hiermit protestiert haben will, daß, nachdem ich nunmehr alles (bis auf das Blut aus den Adern gleichsam) teils zugesagt, teils unter etliche notleidende Musikanten vorgestrecket habe, mich länger allhier in Dresden zu dauern ganz unmöglich fallen wird, wovon in specie dieses Orts ich itzo nichts melden, sondern dieß nur bezeuget haben will, daß lieber den Tod als länger sotanen bedrängten Zustand beizuwohnen ich mir wünschen wollte." Oder man lese den Brief Nr. 88 von 1653 an den Kurprinzen selbst, wo er seine schwierige Stellung schildert, daß er ehedem selbst die Italiener empfohlen und darum genug Anfeindungen erlitten habe, und nun gerade von dieser Seite Unbill erfahre, indem jetzt am Ende seines Lebens „alle Planeten und Element gleichsam sich wider mich auflehnen und mich bekriegen wollen." Wichtig auch sein gleichzeitiger Plan, die Psalmen in Luthers Prosa zum Gemeindegesang einzurichten, der wohl nicht mehr zur Ausführung gelangt ist, und die mehrfachen Klagen des großen Neutoners von einst, daß er nun fremd und alt zwischen der Jugend stehe; wie er 1655 vermeint, seine „musikalische Vena oder Ader" sei „auch zu mühsamen Compositiones und vielen neuen Inventionen ziemlicher Maßen vertrocknet, langsam und schwer" geworden — dabei sollten ihm Weihnachtsoratorium, Passionen und Magnificat erst noch beschert werden!

Die Ausstattung verdient Hervorhebung wegen der schönen Bilder, die Anmerkungen des Herausgebers sind recht sorgfältig, die vorausgeschickte Biographie allerdings verdient heute bereits mancherlei Berichtigungen.

Hans Joachim Moser.

BRUNO WEIGL: Handbuch der Orgelliteratur. Verlag von F. E. C. Leuckart, Leipzig 1931.

In dieser Neuauflage erfährt der 1890 zum ersten Mal erschienene „Führer durch die Orgelliteratur" von Kothe und Forchhammer eine wesentliche Umgestaltung und Verbesserung. Der Stoff wird neu ausgewählt, gegliedert und ergänzt, die Originalwerke werden von den Bearbeitungen gesondert aufgezählt, die Erscheinungsjahre der Kompositionen nach Möglichkeit beigefügt und die kritischen Erläuterungen „dem heutigen Zeitgeist entsprechend" erneuert. Aus dem persönlichen künstlerischen Bekenntnis des Verfassers zu dem zeitgenössischen Schaffen entspringen treffende Kennzeichnungen von Orgelkompositionen der Gegenwart und jüngsten Vergangenheit. Überall spürt man den sicheren Blick des geschätzten Orgelkomponisten, der als anerkannter Harmonietheoretiker bei der Beurteilung von Kompositionen harmonische Gesichtspunkte vorwalten läßt.

Wo es sich freilich um historische Orgelmusik handelt, also um Werke aus der Zeit vor Reger, verliert die kritische Bewertung merklich an Treffsicherheit, fehlt es an einem durchgehaltenen und überzeugenden Standpunkt, werden mehr oder weniger traditionelle Fehlurteile weitergegeben, wie z. B. solche über die Orgelkunst der Romantiker, der großen Barockmeister oder gar der älteren Epochen der Orgelgeschichte. Dabei mangelt es zumeist an dem unbefangenen Sinn für die ursprüngliche kirchliche und liturgische Zweckbestimmung von Orgelkompositionen und für die daraus hervorgehende schöpferische Bindung des künstlerischen Gestaltens. Besonders ist es das Gebiet der älteren Choralbearbeitung für Orgel, des sog. Orgelchorals, dessen Beurteilung unter dem nivellierenden Maßstab der konzertanten Orgelkunst zu leiden hat.

Aber auch sonst weist das Handbuch in musikgeschichtlicher Hinsicht empfindliche Lücken auf und ist nach der musikwissenschaftlichen Seite ergänzungsbedürftig. Um nur auf einige offensicht-

liche Mängel kurz hinzuweisen, so sollte man in dem Namensverzeichnis eines Handbuchs der Orgelliteratur den überragenden Namen: Karl Straube an seiner Stelle nicht vergeblich suchen. Im übrigen fehlen manche gute Namen, z. B. aus der deutschen katholischen Orgelwelt solche wie Philipp, Böser, Söhner u. a. m. Auch durfte der von Chr. Mahrenholz herausgegebene Bericht über die Orgeltagung in Freiberg i. Sa. ebensowenig unberücksichtigt bleiben wie H. J. Mosers Hofhaimer-Monographie, der ein Ehrenplatz unter den neuen Forschungen zur deutschen Orgelgeschichte gebührt. Das einzige Buch über die Orgelregister von wissenschaftlichem Rang, nämlich das von Mahrenholz, mußte unter allen Umständen besonders hervorgehoben werden. Weiterhin ist die ausländische Literatur ungenügend bedacht. Man vermißt u. a. die wertvolle Geschichte der Orgelmusik von A. Pirro, sowie die hervorragenden neuen Arbeiten von Gastoué und Rokseth über die alte französische und die Studien von H. Anglès über die alte spanische Orgelkunst. Unter den führenden Orgelschulen wären die historisch hochbedeutsamen Werke von Knecht (1795) und Kittel (1801) mit anzuführen gewesen, zumal sie den heute verpönten klassischen Orgelstil in Auseinandersetzung mit der Tradition der Schule Seb. Bachs vielfältig dokumentieren. Von des Michael Praetorius grundlegendem Syntagma musicum ist der 2. Band, die berühmte Organographia, nur in der vergriffenen Neuausgabe von Eitner (1890) erwähnt, während der auf dem Orgelgebiet rührige und erfolgreiche Bärenreiter-Verlag 1929 einen Faksimile-Neudruck davon herausgebracht hat.

Es wäre noch vieles erwähnenswert, noch manches zu berichtigen und auch einiges zu bemerken zu den ungleichmäßigen Werturteilen über die einschlägige musikwissenschaftliche Literatur; denn der Verfasser legt mit Recht besonderen Wert auf den Ausbau der betreffenden Kapitel seines Handbuchs, „da (wie er im Vorwort sagt) jeder Organist auch eine entsprechende Fachliteratur kennen lernen und in sich verarbeiten muß, ehe er den Anspruch darauf erheben darf, als vollwertiger Musiker angesehen zu werden."

Nichtsdestoweniger ist der Schwerpunkt des Handbuchs in dem systematisch geordneten Verzeichnis der Orgelkompositionen mit seinen kritischen Schlaglichtern zu suchen. Es erweist sich als ein zuverlässiger Wegweiser durch diesen weitverzweigten Stoff. Mit der durchgreifenden und im Ganzen wohlgelungenen Neubearbeitung des altbewährten „Führers" hat sich neben dem verdienstvollen Bearbeiter auch der Verlag und dessen orgelkundiger Lektor, Oskar Kaller, den Dank der Orgelfachwelt erworben. W. Gurlitt.

### *Musikalien.*

JOSEPH HAAS: Die heilige Elisabeth, op. 84. Ein Volksoratorium nach Worten von Wilh. Dauffenbach für Sopran-Solo, gem. Chor, Kinderchor u. Männerchor mit Orchester. B. Schotts Söhne, Mainz, 1931.

Hier ist offenbar ein ganz großer Wurf gelungen! So recht aus dem Empfinden unserer Zeit heraus, gewiß durch den äußeren Anlaß der 700-Jahrfeier der Heiligen Elisabeth angeregt, aber dennoch weit über dieses Tagesereignis hinaus von Bedeutung ist dies neue Volksoratorium von Joseph Haas. Das Werk gliedert sich in vier Teile, deren jeder für sich musikalisch abgerundet erscheint und in jedem dieser vier Teile läßt der Dichter des Oratoriums Wilhelm Dauffenbach eine der Offenbarungen der hl. Elisabeth zur Auswirkung gelangen. Im ersten Teil herrscht im Anfang der Krieg, der durch die Bitten der hl. Elisabeth überwunden wird. Im zweiten Teil kommen im Gefolge des Krieges Hungersnöte über das Volk, die zum Teil durch Übermut und Leichtsinn des Volkes („Trinklied") hervorgerufen werden. Im dritten Teil stellen sich als weitere Folgen des Krieges Verwahrlosung des Volkes und die Pest ein. Beide Male, in Hungersnot und Pest greift wiederum die hl. Elisabeth mit ihrer Fürbitte zum Segen des Volkes ein. Der letzte Teil „Der Sieg" bringt dann die Verklärung der hl. Elisabeth.

Joseph Haas hat in enger Zusammenarbeit mit seinem Dichter hier musikalisch ein Meisterwerk geschaffen, das bei aller Einfachheit von ganz ungeheuerer Wirkung ist. Das Werk stellt eine Gemeinschaftsmusik im besten Sinne dieses Wortes dar, aber erfreulicher Weise so ganz anders, als es sich so manche in den bisher bekannt gewordenen Gemeinschaftsmusiken dachten. Aus ehrfürchtigem gläubigen Herzen ward dieses Werk geboren und aus diesem inneren Erlebnis heraus erklärt sich seine Stärke. Das Gerippe der Handlung wird durch einen Chronisten (Sprechpart) und durch die ihm folgenden apokalyptischen Reiter (einst. Männerchor) gebildet, die durch die Wucht ihrer Sprache und das Unisono des Chores überaus eindringlich wirken. Um dieses Gerippe herum rankt sich das außerordentlich dramatisch gestaltete Geschehen, das in den verschiedenen Chören, die in reicher Abwechslung in gemischtem Chor, Männerchor und Kinderchor und sowohl ein- wie auch mehrstimmig auftreten, und in den Gesängen der hl. Elisabeth seinen Ausdruck findet. Die Chorgesänge sind in ihrer melodischen und rhythmischen Gestaltung von so starker Eindringlichkeit und packender Wucht, daß hiermit ein Erlebnis ganz großer Art geschaffen wird. Höhepunkte

ſtellen das „Narrenlied" und das „Trinklied" für vierſt. gem. Chor dar, bei welch letzterem ſich als wirkſamer Kontraſt das klagende „Hungerlied" des einſt. Kinderchores entgegenſtellt. Auch der „Peſtreigen" mit dem „Peſtchor" gehören zu dieſen beſonderen Höhepunkten des Werkes. Harmoniſch arbeitet Haas meiſt mit außerordentlich einfachen Mitteln, dabei aber rhythmiſch von ſo ſtarker Lebendigkeit erfüllt, daß Chor und Orcheſter zu großen Wirkungen geführt werden. Trotz dieſer Einfachheit im größten Teil des Werkes, weiß aber der erfahrene Komponiſt in beſonderen Fällen durch reizvolle Miſchung der Harmonien noch ganz beſondere Steigerungen zu erzielen. Der vorliegende Klavierauszug gibt nur einzelne Anhaltspunkte bezüglich der Inſtrumentation, doch laſſen dieſe ſchon erkennen, daß auch die Inſtrumentation bei aller Zurückhaltung in den beanſpruchten Mitteln mit außerordentlicher Gewandtheit durchgeführt wurde. Insbeſondere ſcheint der Peſtreigen, ein Orcheſterzwiſchenſpiel im 3. Teil, von packender Wirkung zu ſein. Gegenüber der Wucht des Chores und des Orcheſters bilden die Geſänge der hl. Eliſabeth einen wirkungsvollen Gegenſatz wohltuender Ruhe, der allerdings nur dann zu voller Wirkung kommen kann, wenn dieſe Partie durch eine hervorragende Sängerin beſetzt wird. Ein Wechſelgeſang für Sopran-Solo, 1ſtimm. Kinderchor und 4ſtimm. gem. Doppelchor leitet über zu dem gewichtigen Schluß des Werkes. Das „Alleluja" dieſes Doppelchores iſt dabei von packender Wirkung. Das eigentliche „V o l k s"-oratorium wirkt ſich aus in den vier Hymnen, die jeweils am Schluß der vier Teile des Werkes ſtehen. Dieſe Hymnen ſind für 1ſtimm. gem. Chor geſetzt und vom Komponiſten wird gewünſcht, daß ſich am Geſang dieſer Hymnen nicht nur alle Mitwirkenden, ſondern wenn möglich auch alle Zuhörer beteiligen, weshalb im Textbuch die Melodien dieſer Hymnen mit abgedruckt ſind. Dieſe Hymnen ſind choralmäßig geſetzt und melodiſch von großer Einfachheit, ſodaß wohl die Möglichkeit gegeben iſt, hier durch die Mitwirkung aller Hörenden zu einem großen Gemeinſchaftserlebnis zu kommen. Wenn man dieſes Werk näher ſtudiert und mit den Werken Joſeph Haas' einigermaßen vertraut iſt, verſteht man, daß kein anderer als gerade er dazu berufen war, ein ſolches Werk zu ſchaffen. Die ſeinerzeit Aufſehen erregenden a cappella-Werke „Deutſche Singmeſſe" und „Eine deutſche Veſper" ſind die natürlichen Vorläufer dieſes gewaltigen Werkes und daß es ſich zu einem V o l k s oratorium großer Art ausreifte, hat letzten Endes noch ſeinen Grund in den Erfahrungen, die der Komponiſt mit ſeiner „Speyrer Domfeſt-Meſſe", die auch ſchon für 1ſtimm gem. Volksgeſang komponiert wurde, gemacht hat. Den großen muſikaliſchen Chorvereinigungen iſt mit dieſem Volksoratorium ein Werk geſchenkt, wie es ſeit langem nicht mehr hervorgebracht wurde. Es iſt die reife Tat eines reifen Meiſters und es wird ſeinen Weg gehen. Guſtav Boſſe.

HERMANN UNGER: Weihnachtsfantaſie für Klavier zu 2 Händen (Verlag P. J. Tonger, Köln).

Wer weiß, wie jammervoll es um gute Bearbeitungen und „Fantaſien" über Weihnachtslieder beſtellt iſt, wird gern zu dieſem leichten Stück greifen, das einmal aus dem üblichen Rahmen herausfällt. Unger läßt das Lied „Stille Nacht" gewiſſermaßen aus einer Keimzelle entſtehen und weiß im weiteren Verlauf ſich insbeſondere die Rhythmik der Lieder dienſtbar zu machen, ſo daß trotz größter techniſcher Einfachheit ein ausgezeichnetes Stück entſteht, das endlich einmal ein Gegenpol zu den landläufig-kitſchigen Bearbeitungen bildet. Dr. F. J. Ewens.

G. M. SCHIASSI: Weihnachtsſymphonie für Streichorcheſter und Orgel bzw. Cembalo. (Verlag Chr. Friedr. V i e w e g, Berlin-Lichterfelde.)

Walter Upmeyer hat hier ein Werk des Bologneſer Komponiſten und ſpäteren Hofkapellmeiſters in Liſſabon herausgegeben, das über den wiſſenſchaftlichen Wert hinaus auch für die Praxis in Frage kommt. Das einſätzige Stück im Zeitſtil der erſten Hälfte des 18. Jahrhunderts iſt in der Tat von beſtechender Lieblichkeit und weit entfernt von der Trockenheit ſo vieler „Ausgrabungen", die man heute zu neuem Leben zu erwecken ſucht.
Dr. F. J. Ewens.

FRITZ v. BOSE: Drei Praeludien für Klavier op. 27. Henry Litolff's Verlag, Braunſchweig.

Wenn ich ſage, daß mir das I. Praeludium mit den wuchtigen Schritten ſeines punktierten Rhythmus von Schumann (Novelletten), daß mir die famoſe 3ſtimmige Doppelgriffſtudie (Terzen, Quarten, Sexten) des II. Praeludiums von Chopin (Impromptus), daß mir die anmutig-bewegte Eleganz des III. Praeludiums von Reinecke zu kommen ſcheint, ſo hab' ich erſt einmal ungefähr die Art dieſes ausgezeichneten Leipziger Klaviermeiſters und Lehrers am Landeskonſervatorium umriſſen (auch ſ e i n Name als Klavierkomponiſt fehlt in Teichmüller-Herrmanns „Moderner Internationaler Klaviermuſik"): beſte Leipziger Schule. Echte, aus Technik, Stil und Satz des Inſtruments heraus empfundene und geſtaltete Klaviermuſik klaſſiſcher Formgebung und romantiſcher Ideale. Ich liebe ſolche, heute arg unterſchätzte und als „Epigonen" geſcholtene Künſtler, die, unbeirrt um die Modeparolen der Zeit, ihrer Natur, Erziehung, Tradition und Kultur treu bleiben und empfehle dieſe ſchönen und geſunden, ſchon rein pianiſtiſch prächtig „in der Hand liegenden" Klavierſtücke mit den

lieblichen und innerlichen, orgelmäßig gebundenen Mittelsätzen ihrer Ecknummern („wie auf dem zweiten Manual") aufs herzlichste.

Dr. Walter Niemann.

CHRISTGEBURT- UND MARIENLIEDER. Heft 1: Altdeutsche Christlieder. Heft 2: Marienlieder, Krippenlieder und Hirtengesänge. Herausgegeben und zur Laute gesetzt von Willy Arndt, Klaviersatz von H. Altmann. Verlag C. F. Peters, Leipzig.

Die beiden Hefte bringen je 15 der oben angegebenen Lieder in einer guten Auswahl. Unbekannte Schätze sind nicht darunter, lediglich „Maria führt den Reigen", das 1919 in der Kriegsgefangenschaft aufgezeichnet wurde. Der Klaviersatz wird jeder Melodie gerecht und verfällt trotz seiner leichten Spielbarkeit nicht in die übliche Seichtheit. Nicht minder gut ist der Lautensatz, nur ist er hin und wieder für den Hausgebrauch ein wenig schwer. Die beiden Hefte sind ein glücklicher Wurf und Schule und Haus zu empfehlen.

H. M. Gärtner.

ALTE MEISTER DES DEUTSCHEN LIEDES. 46 Gesänge des 17. und 18. Jahrhunderts. Ausgewählt und bearbeitet von Hans Joachim Moser. Neue durchgesehene und erweiterte Ausgabe. C. F. Peters, Leipzig.

Die bekannte Sammlung liegt in einer Neubearbeitung vor. Der Unterschied ist nicht besonders groß. Der von Moser ausgesetzte bezifferte Baß ist sehr gut gelungen und entspricht einem feinen Stilgefühl. Er geht jedoch zu weit, wenn er bei den Meistern des 18. Jahrhunderts noch Füllnoten in den Klaviersatz einschiebt. Da sie am Drucke kenntlich, ist es immerhin möglich, die Lieder im Original zu begleiten. Bei der unterrichtlichen Behandlung in der Schule, die das Werden des Sololiedes zum Gegenstand hat, ist diese Sammlung unentbehrlich.

H. M. Gärtner.

WALTER JESINGHAUS: Kleines Trio für Violine, Viola und Violoncello, op. 32 A. Gebrüder Hug & Co., Zürich.

Beschränkt in Form und Inhalt wie die neue Zweckmäßigkeitswohnung der unteren Beamtenklassen. 160 Takte umspannen den Inhalt von vier Miniatursätzchen, deren melodische Ausbeute nicht gerade überwältigend ist. Hingegen kommen Liebhaber für Quarten- und Quintenharmonien voll auf ihre Rechnung.

Für welche Kreise das Trio eigentlich gedacht ist? Die Widmung an Paul Hindemith läßt die überragende Stimmführung durch die Bratsche verstehen. Die exponierten Stellen der Bratsche werden eben seinen Eingang in die Kreise der Privatmusikkränzchen sehr erschweren. Für Künstlervereinigungen dürfte der Inhalt des Werkchens doch zu wenig bedeutungsvoll erscheinen. Überschwengliche Vortragsbezeichnung ändert an dieser Tatsache auch nichts.

F. Seraph.

FRANZ LISZT: Ungarische Rhapsodien für Violine und Klavier bearbeitet von Jenö Hubay. Verlag Universal-Edition, Wien.

In dieser „Ungarischen Rhapsodie" von Franz Liszt — Jenö Hubay ist den Geigern ein sehr wirkungsvolles Vortragsstück in die Hände gegeben worden. Kein Berufenerer als Jenö Hubay konnte diese echt ungarischen Zigeunerweisen für Violine übertragen und mit Orchesterbegleitung versehen. Es handelt sich um eine ziemlich unbekannt gebliebene Komposition Liszts: eine Paraphrase über das Lied „Die drei Zigeuner", welche bei Kahnt Nachf. erschienen und dem Geiger Reményi 1864 von Liszt gewidmet worden ist. Originale ungarische Motive, aus dem Volksleben gegriffen, finden Verwertung. Den Geiger fesseln sofort die bald pathetisch erklingenden, bald schwermütig klagenden Weisen, die charakteristischen Rhythmen und virtuos gehaltenen Passagen und Schlußsätze. Es ist nicht zu leugnen, daß mit dieser Rhapsodie Hubay den Geigern ein äußerst dankbares, dabei musikalisch charakteristisches Musikstück geschenkt hat, das allgemeiner Beachtung wert ist und sicher weiteste Verbreitung finden dürfte.

Adrian Rappoldi.

JOHANN SEBASTIAN BACH: Fuga canonica c-moll aus dem „Musikalischen Opfer" für Flöte (oder Violine) und Cembalo (Klavier), herausgegeben von Gustav Lenzewski. Verlag Chr. Fr. Vieweg, Berlin.

Unter dem Titel „Musikalisches Opfer" hatte bekanntlich Bach eine Reihe von Vokal- und Instrumentalkompositionen vereinigt, die er nach seinem im Mai 1748 erfolgten Besuch in Potsdam bei Friedrich dem Großen dem König widmete. Ihnen liegt — so auch der vorliegenden Komposition — ein sehr charakteristisches und markantes neuntaktiges Thema zugrunde, das Friedrich dem Meister aufgegeben hatte. Es ist im höchsten Grade bewundernswürdig, mit welcher Kunst das fünfmal auftretende Thema mit immer wieder neuen kontrapunktischen Feinheiten durchgeführt wird. Die Neuausgabe ist eine sehr wertvolle Bereicherung der Originalflötenkompositionen des Meisters.

Paul Mittmann.

Berichtigung. In der auf S. 986 des Novemberheftes 1931 erschienenen Besprechung Dr. H. Ungers der Dissertation von Dr. Ludwig Gerheuser muß es heißen: Jacob Scheiffelhut, und nicht Scheffelhut.

# Kreuz und Quer.

## Profeſſor Otto Dorn zum Gedächtnis.

Als ich im Jahre 1928 an gleicher Stelle des 80. Geburtstages unſres Prof. Otto Dorn, des jahrelangen Wiesbadener Mitarbeiters der „ZFM" gedachte, glaubte ich — trotz ſeines hohen Alters, bei der unverminderten Friſche des Jubilars — nicht, daß ich in ſo verhältnismäßig kurzer Zeit wieder die Feder für ihn würde ergreifen müſſen, um der Muſikwelt von der traurigen Tatſache Kunde zu geben: wir ſtehen tieferſchüttert am Grabe dieſes unvergleichlichen Menſchen, dieſes Muſikers, der dem Wiesbadener Muſikleben in faſt 50jähriger, unermüdlicher, gewiſſenhafteſter Tätigkeit als Muſikreferent den Stempel ſeiner überragenden Perſönlichkeit aufdrückte, es ſegensreich beeinflußte. Nun entriß ihn ein Unfall ſo jäh ſeinem Wirkungskreis. Den Verluſt zu ermeſſen vermag vielleicht nur ein mit dem Verſtorbenen oder den einheimiſchen Muſikverhältniſſen Vertrauter. Wer weiß, wie Prof. Otto Dorn die Muſik-Kritik als ſeine verantwortungsvolle Lebensaufgabe anſah, wer weiß, wie er um jedes neuerſcheinende Werk in ſich warb, wie er ihm bis ins Kleinſte gerecht zu werden ſuchte, wie er unermüdlich arbeitete und ſeine Kritiken dadurch weit über eine landläufige Beurteilung zu dem Grad eines muſikwiſſenſchaftlichen Feuilletons erhob, dem iſt der wahre Sinn der Muſikkritik und die Bedeutung Otto Dorns zum Bewußtſein gekommen und dem ſcheint der ſchmerzliche Verluſt nunmehr ein unerſetzlicher! Otto Dorn wurde am 7. September 1848 zu Köln als Sohn des bekannten GMD Heinrich Dorn geboren und folgte ſchon ſehr früh ſeinem Hang zur Muſik und zu ſchriftſtelleriſcher Betätigung. Schon in ſeinem 12.—15. Lebensjahre entſtanden Operntexte und Kritiken. Einen tiefen Eindruck machten die damals aufgeführten Opern ſeines Vaters „Schöffen von Paris" und die „Nibelungen" auf den Heranwachſenden. Nach etlichen Jahren Privatunterricht bezog O. Dorn das Sternſche Konſervatorium zu Berlin. 1867 wurde ſein „1. Pſalm" für Chor und Klavierbegleitung mit großem Erfolg in Berlin aufgeführt. Ab 1869 war D. daſelbſt Muſikreferent bei der „Poſt". 1873 erhielt er den „Meyerbeer-Preis". Hierauf trat er eine längere Studienreiſe nach dem Süden an, in welche Zeit auch ſeine Bekanntſchaft mit Franz Liſzt fiel. Nach Berlin zurückgekehrt, war Dorn als Lehrer (auch am Sternſchen Konſervatorium), Komponiſt und Kritiker tätig. 1880 folgte eine nochmalige Reiſe nach dem Süden und 1884 die Überſiedelung nach Wiesbaden. Seit dieſer Zeit wirkte Dorn dort als Lehrer und vor allem als Referent. Von allen geehrt in ſeiner unermüdlichen Geduld und ſtillen Beſcheidenheit, ſeinem tiefen Verſtändnis für jegliche ihm zugetragene Freude und weit über den friſchen Grabhügel hinaus geliebt und verehrt!

Werke von Otto Dorn u. a.: „Ave Maria" für 2 Altſtimmen und Orgel (ſpäter in einer Bearbeitung für 3ſtimmigen Frauenchor erſchienen), eine ganze Sammlung an tiefempfundenen Liedern, verſchiedene Klavierſtücke, „Prometheus-Symphonie", Symphonie g-moll, Abendmuſik für Streichorcheſter, Ouvertüre zu Kleiſts „Hermannsſchlacht", die Opern: „Die ſchöne Müllerin", „Afraja", „Narodal", die mit Erfolg in Königsberg, Gotha, Coburg, Kaſſel, Wiesbaden uſw. aufgeführt wurden. G. A.

## Muſiker- und Muſikgedenktage im Jahre 1932.

Von Dr. Wilhelm Vierneiſel, Dresden.

Das Jahr 1932 erhält als Gedenkjahr ſeine beſondere Weihe durch Joſeph Haydn, deſſen Geburtstag ſich am 31. März zum zweihundertſten Male jährt. Ein ſolcher Tag wird Anlaß ſein, den Blick auf das Geſamtwerk des Meiſters zu richten und das weithin verbreitete Bild vom „Papa" Haydn zu revidieren. Sieht man auch heute in Haydn nicht mehr den Schöpfer der Sinfonie, ſo fällt ihm der ſicherlich nicht kleinere Ruhm zu, dem von Mannheimer und Wiener Kleinmeiſtern vorbereiteten, kraft ſeiner künſtleriſchen Perſönlichkeit zu höchſter Blüte gebrachten ſinfoniſchen Werk Weltgeltung verſchafft zu haben. Der Muſiker

verbindet weiterhin mit Haydns Namen den Begriff der „thematischen Arbeit", wohingegen der Musikfreund in erster Linie an das Idyll der „Jahreszeiten" und die Erhabenheit der „Schöpfung" zu denken geneigt ist. Die Operngeschichte wird sich an den Geburtstag (29. 11. 1632) Jean Baptiste Lullys, des französierten Florentiners erinnern, der die Blütezeit der französischen Nationaloper einleitete und dessen Schaffen über Rameau bis zu Gluck nachwirkte. Es würde auch Orlando di Lassos, des Münchener Hofkapellmeisters, des universalen Großmeisters der a cappella-Musik, in den mannigfaltigsten Formen zu gedenken sein, wenn nicht nach neuester Forschung (Sandberger) bereits 1530 als Geburtsjahr zu gelten hätte.

Auch J. W. Goethes († 22. 3. 1832) darf in diesem Zusammenhang gedacht werden, nicht nur wegen seiner zahlreichen Äußerungen über die Tonkunst, die ein lebendiges Verhältnis zu der Schwesterkunst des Dichters verraten, sondern besonders auch wegen der Anregungen, die jene durch seine Dichtung — namentlich die Lyrik, die erst die Voraussetzung für die folgende Blüte des deutschen Liedes schuf — erfuhr. — Zelters, seines treuen Freundes, sei an anderer Stelle gedacht.

Als weiterhin bemerkenswerte Daten mögen nun die folgenden hier angefügt werden. Der 20. Juni sieht — wenn wir das Datum als richtig unterstellen wollen, — die 1000. Wiederkehr des Todestages des Mönches Hucbald, dessen Name für immer mit den Anfängen der Mehrstimmigkeit verbunden bleiben wird. Vor 350 Jahren wurde Gregorio Allegri geboren, dessen noch heute in der Sixtinischen Kapelle gesungenes „Miserere" Mozart bekanntlich aus dem Gedächtnis niedergeschrieben haben soll.

Gleichaltrig mit Haydn ist Johann Christoph Friedrich Bach (21. 6.), der Bückeburger, und Beaumarchais (24. 1.), dessen als Autor der Figarodramen hier wohl gedacht werden darf. Bereits vor 175 Jahren schlossen Johann Stamitz (27. 3.), Wegbereiter des neuen Instrumentalstils, und Domenico Scarlatti († 1757), der eine bedeutende Rolle in der Geschichte der Klaviermusik spielt, die Augen. Im selben Jahre starb der Erbauer des ersten Farbenklaviers Louis Bertrand Castel (11. 1.). Mit Johann Christian Bach (1. 1.), dem „englischen" oder „Mailänder" Bach, dessen Kunst so stark auf Mozart wirkte, teilt der Librettist der Opera seria, Pietro Metastasio (12. 4.), das Todesjahr 1782, das dem „Fra Diavolo"-Komponisten Daniel François Auber (29. 1.), dem Klavierkomponisten John Field (26. 7.) und dem Geigenvirtuosen und -komponisten Jacques F. Mazas (23. 9.) und Niccolo Paganini (27. 10.) das Leben gab. 125 Jahre sind seit der Geburt Ludwig Chr. Erks (6. 1.), des verdienstvollen Herausgebers deutscher Volkslieder, und Joseph Aloys Tichatscheks (11. 7.), des ersten Rienzi und Tannhäuser, verflossen. Mit Goethes hundertstem Todestag (22. 3.) gedenken wir auch des Todestages seines musikalischen Beraters und Freundes, des Vaters der „Liedertafel", Karl Friedrich Zelter (15. 5.); der Berliner Bernhard Klein († 9. 9. 1832) lebt heute noch in geistlichen Musikwerken wie Friedrich Kuhlau († 12. 3. 1832) in seinen Klaviersonatinen. Zum 100. Male jährt sich der Geburtstag Ferdinand Wüllners (28. 1.), des Hofkapellmeisters und ersten „Rheingold"- und „Walküre"-Dirigenten in München, des Theoretikers und musikalischen Paläographen Heinrich Bellermann (10. 3.), des Opernkomponisten und Stuttgarter Hofkapellmeisters Joh. Joseph Abert (20. 9.), Leopold Damrosch (22. 10.), des Begründers des New Yorker Symphonie-Orchesters (1878) und des hervorragenden Musikbibliographen Robert Eitner (22. 10.). Vor 75 Jahren starben der Schöpfer der russischen Nationaloper Mich. Glinka (15. 2.) und der Klavieretüdenkomponist Carl Czerny (15. 7.); im gleichen Jahre, 1857, wurden Wilhelm Kienzl (17. 1.), Alfred Bruneau (3. 3.), Edward Elgar (2. 6.), ferner die Operettenkomponisten Heinrich Berté (8. 5.) und Rudolf Dellinger (8. 7.) geboren. Die Musikgelehrten Carl Krebs (5. 2.) und Hermann von der Pfordten (5. 7.) feiern ihren 75. Geburtstag, den Joseph Schalk (24. 3.), der Brucknerschüler und Bearbeiter Brucknerscher Symphonien für Klavier, Eusebius Mandyczewski (18. 8.) und die Meistersänger Battistini (27. 2.) und Messchaert (22. 8.) nicht mehr erleben sollten. Der berühmte Dirigent Arturo Toscanini wird am 25. 3. seinen 65. Geburtstag feiern, seinen 60. hätte der verdienstvolle Musikforscher Friedr. Ludwig am 8. 5. begehen dürfen. In ihr 6. Lebensjahrzehnt treten 1932 ein die deutschen Komponisten

Theodor Blumer (24. 3.), Hermann W. v. Waltershausen (12. 10.), Walter Braunfels (19. 12.), weiterhin der auf dem Gebiete der Männerchorkomposition führende Meister Erwin Lendvai (4. 6.), dessen Landsmann Zoltán Kodály (16. 12.), ferner Joseph Marx (11. 5.), G. Francesco Malipiero (18. 3.), Igor Strawinsky (17. 6.), der Spanier Joaquin Turina (9. 12.). Die Operettenmusiker Emerich Kálmán (24. 10.) und Rob. Stolz (25. 8.) feiern den 50. Geburtstag, ebenso die Violinvirtuosen Gustav Havemann (15. 3.) und Bronislaw Huberman (19. 12.), die Pianistin Elly Ney (27. 9.) und der Violoncellist Arnold Földesy (20. 12.), die in Deutschland besonders durch Schallplattenaufführungen bekannten ausländischen Dirigenten Leopold Stokowski (18. 4.) und Albert Coates (23. 4.), endlich die Musikgelehrten Richard H. Stein (28. 2.), der Grieg- und Tschaikowski-Biograph Eugen Schmitz (12. 7.), Abraham Zebi Idelssohn (14. 7.), José Subira (20. 8.), Georg Kinsky (29. 9.). Fünfzig Jahre sind verflossen seit dem Tode Theodor Kullaks (1. 3.), Friedrich W. Kückens (3. 4.), Joachim Raffs (24./25. 6.), Kéler-Bélas (20. 11.) und des Volksliedkomponisten J. W. Lyra (30. 12.), dreißig Jahre seit dem Dahingehen des Autors des „Donauwellen"-Walzers Ivanovici, des Theoretikers Salomon Jadassohn (1. 2.), des Zitherkomponisten Carl Ignaz Umlauf (13. 2.), August Klughardts (3. 8.) und der edlen Wagnerfreundin Mathilde Wesendonk (31. 8.). 25 Jahre deckt der Rasen das, was sterblich war an Joseph Joachim (15. 8.), Edward Grieg (4. 9.), Ignaz Brüll (17. 9.), Wilhelm Tappert (27. 10.) und Marie Saß (8. 11.), der ersten Elisabeth in Verdis „Don Carlos". Vor 20 Jahren starben Rochus von Liliencron (5. 3.), Lina Ramann (30. 3.), Jules Massenet (13. 8.), Edgar Tinel (28. 10.), Gustav Jacobsthal (9. 11.). Vor zehn Jahren erlitt das Konzertleben den Verlust Artur Nikischs (23. 1.), die Musikwissenschaft den Felipe Pedrells (19. 8.).

Die Beethovenforschung wird dankbar Gustav Nottebohms († 29. 10. 1882) und Hermann Deiters' († 11. 5. 1907) gedenken. Das musikalische Verlagswesen wird sich an Männer wie Wilhelm Heinrichshofen (geb. 4. 3. 1782), Friedrich Hofmeister (geb. 24. 1. 1782), den eigentlichen Schöpfer der deutschen Musikbibliographie, und Max Hesse († 24. 11. 1907) erinnern. Ernst Chr. Leuckart begründete 1782 einen Verlag, Theodor Litolff († 10. 3. 1912) 1864 die „Collection Litolff", vor 75 Jahren schuf Wilhelm Hansen den gleichnamigen dänischen Musikverlag. 90 Jahre alt sind die von Otto Nicolai in Wien eingerichteten Philharmonischen Konzerte, 50 Jahre besteht das Berliner Philharmonische Orchester. 1732 erschien die erste musikalische Enzyklopädie in Gestalt von J. G. Walthers „Musikalischem Lexikon", vor 150 Jahren begann mit der „Entführung aus dem Serail" der Aufstieg der deutschen Oper, 50 Jahre liegen die Uraufführungen des „Parsifal" wie Smetanas letzter Oper „Die Teufelswand", 30 Jahre die von Debussys „Pelleas und Melisande", 20 Jahre die von Schrekers „Fernem Klang" und Straußens erster „Ariadne" zurück.

## Kann öffentliche Kritik-Ausübung als ein Vergehen angesehen werden?

Folgender Fall liegt vor: Der Schauspielkritiker Erik Reger in Essen — übrigens der diesjährige Träger des Kleistpreises — schreibt eine der Stadtgemeinde Bochum nicht genehme Kritik über das dortige Stadttheater und wird vom Besuch ausgeschlossen. Als er sich käuflich Eintrittskarten erwirbt, wird er unter Zuhilfenahme der Polizei aus dem Theater entfernt. Er verklagt die Theaterleitung auf Schadenersatz und wird — die Angelegenheit ging bis zum Reichsgericht — mit der Klage abgewiesen, weil die Theaterleitung sich durch die Kritik des Klägers benachteiligt gefühlt und in Wahrnehmung ihrer wirtschaftlichen Interessen gehandelt habe.

Mit diesem Urteil wird sich niemand, dem es um die Kunst zu tun ist, einverstanden erklären können, weil nunmehr jedes städtische oder staatliche Theater einem ihm nicht genehmen Kritiker den Besuch seiner Aufführungen verbieten kann. Es will uns aber scheinen, als hätte E. Reger mit seiner Klage auf Schadenersatz einen falschen Weg beschritten. Nicht darum hätte es sich in erster Linie gehandelt, sondern ob ein Kritiker, der sich seine Karten

wie ein sonstiger Besucher eines Theaters kauft, in einer Art behandelt werden darf, die ihn, wenn nicht zu einem Verbrecher, so doch zu einem Menschen stempelt, der sich des Besuchs eines städtischen Theaters unwürdig gezeigt hat. Durch die Polizei aus dem Theater entfernt werden, bedeutet eine ganz erhebliche Ehrverletzung der betreffenden Person, die einzig dann berechtigt und somit keine solche wäre, wenn sich der Betreffende als Zuschauer unanständig benommen, gegen öffentliche Theatersitten verstoßen hätte. Hat überhaupt ein Theater das Recht, jemandem, der sich im Besitz der bürgerlichen Rechte befindet, den Kauf von Theaterkarten zu verweigern? Und wie, stünde auch einem Privattheater, das sich durch abfällige Kritiken ebenfalls wirtschaftlich geschädigt halten kann, die städtische Polizei zur Verfügung? Keineswegs, es läßt sich im Gegenteil der Fall denken, daß eine Stadt einen Kritiker auf dessen Antrag polizeilich schützen würde, wenn er wegen abfälliger Kritiken von Theaterdienern eines Konkurrenztheaters aus demselben entfernt würde. Dadurch aber, daß E. Reger das städtische Theater auf Schadenersatz anstatt auf Ehrverletzung verklagte, stand eine ganz andere Frage zur Beratung, die rein wirtschaftliche. Mißlich genug, daß formaljuristisch das Reichsgericht zu der angegebenen Entscheidung kommen durfte. Die Konsequenz hieße: Städtische Theater dürfen überhaupt nicht ungünstig besprochen werden, weil jede derartige Kritik sich wirtschaftlich schädigend auswirken kann. Machen städtische Theater von diesem „Wirtschafts"-Paragraphen weiteren Gebrauch, so gäb's nur e i n Mittel: Zusammenschluß der Kritiker, Boykott der betreffenden Theater im Gegensatz zu Privattheatern. Wer dann den wirtschaftlichen Schaden hat, dürften die amtliche Luft atmenden Theaterherren bald genug erfahren. Die Frage aber, ob ein, wie oben, gemaßregelter Kritiker vogelfrei ist oder ebenfalls bürgerlichen Schutz genießt, ist noch nicht beantwortet. A. H.

## Gespräch mit Paul Graener.

Der bekannte Komponist, dessen Oper „Friedemann Bach" im November uraufgeführt wurde, steht vor der Vollendung des 60. Lebensjahres.

In einer der schönsten stillen Seitenstraßen des Berliner Westens liegt P a u l G r a e n e r s Wohnung, ausgestattet mit erlesenen Kunstschätzen im vornehm-unaufdringlichen Geschmack des echten Künstlers. Und auf dem Flügel beschriebene Notenblätter, ganz so, wie man sich die Wohnung eines richtigen Komponisten vorstellt. Der jugendliche Sechziger, dessen neueste Opernpremière „Friedemann Bach" in Schwerin soeben uraufgeführt wurde, begrüßt mich mit herzlicher Offenheit. „Woran arbeiten Sie augenblicklich, Herr Professor?" — „Ich schreibe einige Goethelieder für Singstimme und Klavier, außerdem eine ‚Theodor-Storm-Musik' für Bariton und Klavier, Violine und Violoncello, und außerdem bin ich mit meiner Zweiten Sinfonie beschäftigt. Keinen Augenblick bin ich frei von der Macht der Töne. Aber immer nur fühle ich mich als Werkzeug, als Instrument der mich beherrschenden Einfälle — Ferien vom musikalischen Schaffen gibt es für mich nicht! Und ich wünsche mir auch nichts Besseres!" — Die Erwähnung einer neuen Klavierausgabe der „Air" aus der vielgespielten „Flöte von Sanssouci" in leichtfaßlicher Form leitet das Gespräch zwanglos zum Problem der Hausmusik hinüber. „Ich halte die W i e d e r b e l e b u n g d e r H a u s m u s i k p f l e g e für die wichtigste Aufgabe unserer Zeit. Aber auf welchem Wege? Die Hausmusik beginnt beim Volkslied. Aber das Volk singt lieber Schlager. Ehe es nicht wieder gelingt, die Liebe zum Volkslied im häuslichen Kreise zu erwecken, Eltern und Kinder im gemeinsamen Liedgesang zu vereinen, werden alle Versuche zur Förderung der Hausmusik vergeblich bleiben. Wieviel könnte für die P f l e g e g u t e r M u s i k getan werden! Der Rundfunk hat jährlich einen Millionen-Überschuß! Warum werden diese Gelder nicht benutzt, um die öffentliche Musiktätigkeit anzuregen? Wir haben Pflichten unserer heimischen Musikkultur gegenüber zu erfüllen! Da sagt man immer, daß Kunst international sei, und gründet internationale Musikgesellschaften mit dem Hinweis darauf, daß durch solche Gesellschaften auch dem deutschen Komponisten im Auslande die Wege geebnet werden. Ja — haben Meister wie J. S. Bach es nötig gehabt, sich durch Gesellschaften propagieren zu lassen? Oder Beethoven? Oder Debussy? Jede Kunst ist ihrem innersten Wesen nach national, und um

internationale Bedeutung zu erlangen, sprengt sie unter dem Einfluß des Genies von selbst, aus sich heraus, den nationalen Rahmen!" — „Herr Professor!" — „Bitte, fragen Sie!" — „Ihnen als Direktor des Sternschen Konservatoriums liegen pädagogische Fragen besonders nahe. Wie denken Sie über das aktuellste Erziehungsproblem, den Gruppen-Unterricht?" — Abwehrend hebt er die Hand. „Ablehnen, unbedingt ablehnen! Eine solche Form des Privatunterrichtes mit mehreren Schülern in der Stunde kommt einer Proletarisierung der Musik gleich! Wir aber wollen große und echte Kunst. Sehen Sie, die Abschlußkonzerte des Konservatoriums bei freiem Eintritt wurden von 9000 Personen besucht! Bedenken Sie, was das heißt: 9000 musikhungrige Menschen bei einem Dreistunden-Programm in qualvoller Sommerhitze! Und die Erklärung?" Prof. Graener springt auf und geht erregt auf und ab. „Das bedeutet: Die Sehnsucht nach echter Kunst ist nicht tot! Aber sie muß gepflegt werden: Zwischen Eltern und Kindern, Mann und Frau — das ist unsere einzige Rettung! Für jeden Menschon kommt abends eine Stunde, in der er nach der Arbeit ein Lied singen, ein Gedicht lesen möchte . . ." — „Sie glauben also an Menschheitswerte?" — „Ich glaube an die Göttlichkeit der Kunst, die stärker ist als die Menschheit . . ." Und dieses tiefe Bekenntnis eines echten Idealisten nahm ich als schönste Erinnerung mit nach Hause. St.

## Vom Weihnachtslied „Adeste fideles".

Das Weihnachtslied „Adeste fideles" (Deutsch: „Herbei, o ihr Gläubigen") wird in seiner Vertonung nach Angaben des Pianisten, Komponisten und Musikschriftstellers José Vianna da Motta aus Lissabon (Portugal) dem portugiesischen König Johann IV. zugeschrieben (vgl. Riemanns ML.), wie es scheint, aber wohl unrechtmäßig. Zum ersten Male veröffentlicht wurde das Lied in einer Anthologie aus dem Ende des 18. Jahrhunderts. Es hat nicht den Charakter der beiden einzigen bekannt gewordenen Kompositionen des genannten Königs, der von 1604 bis 1656 lebte und wie sein Vater gründlich gebildeter Musiker und Musikschriftsteller war. Das Lied ist nach Vianna da Motta sicher portugiesischen Ursprungs, der Komponist aber unbekannt. Es weist den Stil der Volksmusik jener Zeit auf und kann möglicherweise eine Veränderung eines alten liturgischen Textes sein oder ein „Vilhancico" (Motette) des 18. Jahrhunderts. Der portugiesische Musikforscher Luis de Freitas Branco ist bei seinen eigenen Forschungen zu den hier genannten Ergebnissen gekommen.

Eben höre ich von einem meiner musikalischen Freunde Folgendes über das Weihnachtslied „Adeste fideles": Das Original des Liedes dürfte wohl die Melodie aus dem „Liber usualis missae et officii", dem offiziellen liturgischen Gesangbuch der kathol. Kirche (Ausgabe 1929, Seite 1571), sein. Die Melodie ist im 6ten Modus (Tonart) mit *b* statt mit *h* gesetzt, entspricht also unserm modernen Dur. Daß sie volkstümlich wurde, zeigt ihre ganze Anlage. Nach Pater Kreitmaier (S. J.) „Lauda Sion" (1926) soll sie aus dem Französischen (!) stammen (17. oder 18. Jahrhundert). Interessant ist es, den mensurierten Rhythmus und dann den freien Choralrhythmus zu hören. Das Lied „Adeste fideles" ist in dem „Liber usualis" unter „Varia" im Abschnitt „Tempore natalis Domini" angeführt, kommt offiziell also im Weihnachtsofficium nicht vor, kann daher ad libitum eingesetzt werden. Dr. B.

## Randglossen zum Musikleben.

Von Dr. Fritz Stege, Berlin.

Wieder ein neuer Klavier-Typ. In lebhaftester Erinnerung steht noch der Bechstein-Siemens-Nernst-Flügel, der eine Umwandlung in ein Rundfunkgerät und einen Grammophon-Apparat gestattete. Jetzt kommt aus dem Lande der unbegrenzten Möglichkeiten die Nachricht von der Erfindung eines Klaviers, das gleichzeitig auch als Harfe Verwendung finden kann. Im Verlauf von einer Minute ist die Metamorphose vollzogen und das Klavier präsentiert sich als Harfe. Charles W. Preßley, der sein neues Instrument „Das goldene Harfen-Klavier" nennt, verspricht sich besonders viel von der Handlichkeit und Leichtigkeit des In-

strumentes, das nicht mehr als 200 englische Pfund wiegen soll. Man kann das Klavier nach Belieben auf einem fahrbaren Gestell aufmontieren und wie eine Drehorgel von Ort zu Ort befördern. Man kann es mit auf die Reise nehmen, auf Ausflügen wird es sich als ein treuer Wanderkamerad erweisen, und die Wälder werden künftig nicht mehr von Lauten und Mandolinen, sondern von „goldenen Harfenklavier"-Klängen widerhallen. Es geht doch nichts über den Erfindergeist unserer fortschrittlichen Zeit!

* * *

Das Gewehr als Geige. In allen größeren Städten trifft man unter den Straßenmusikanten hochgebildete Berufsmusiker an, die nicht zum mindesten durch die Konkurrenz der ausländischen Musiker auf die Straße geworfen wurden und mit zum Teil selbstkonstruierten Instrumenten von Hof zu Hof wandern. Ein Berliner Straßenmusikant bedient sich dabei eines eigenartigen Tonerzeugers. Er nahm einen alten Karabiner, befreite ihn von unnötigen Gewehrteilen, zog auf dem Lauf entlang von der Kimme über das Visier hinweg eine Stahlsaite und streicht diese nun mit einem Bogen an. Als Resonanzboden dient der hohle Raum des Gewehrschlosses, und den Ton verstärkt ein am Schloß angebrachter Grammophontrichter. Not macht erfinderisch, und diese friedliche Verwendung einer Kriegswaffe möge als ein verheißungsvolles Symbol gewertet werden!

* * *

Lotte Lehmann über Stimmkultur. In der Prager Presse äußert sich die bekannte Sängerin über den Rückgang der Gesangskultur und gibt als Ursachen die zu kurze technische Ausbildung und den zeitlichen Mangel an weiteren Bildungsmöglichkeiten infolge der heutigen Überlastung der Opernsänger an. Die moderne Oper sei der Stimme unzuträglich, denn diese Oper habe keinen Stil, keine ausgeprägte Linie. „Zu nervös sind wir geworden. Einst bedeutete ein Engagement an einem Theater die Gewährleistung einer gewissen Stabilität, bei sorgsam vorbereitetem, nicht überhastetem Repertoire; heute ist dies alles anders geworden, das Repertoire weist eine unendliche Fülle von Ur-, Neu- und sonstigen Aufführungen auf..."

* * *

Man sollte der Verunglimpfung klassischer Musik in Kinos stärkere Beachtung schenken! Da wurde unlängst in München ein Tarzan-Film in einer Affen-Szene mit Beethovens „Neunter Sinfonie" illustriert! Ist das nicht eine „Affen"-Schande?!

## Buntes Allerlei.

Der Erfurter Motettenchor (Leiter Herbert Weitemeyer), der sich auf einer Konzertreise befindet, war auch zu Konzerten in Bozen, Meran und Brixen eingeladen worden. Alles war schon lange vorbereitet, als den Chor an der italienischen Grenze die Nachricht erreichte, daß er ohne jede Angabe von Gründen auf italienischem Boden nicht singen dürfte, trotzdem in den Programmen Motetten altitalienischer Meister mitaufgenommen waren. Dieses Verhalten ist um so unverständlicher, wenn man erfährt, daß im gleichen Augenblick das Deutsche Nationaltheater in Weimar das neue Drama Mussolinis „Campo di magio" zur deutschen Uraufführung bringen wird. Weitemeyer hat sich sofort mit einer schriftlichen Beschwerde an Mussolini gewandt, in der er auf diesen Widerspruch hinweist und ausführt, daß italienische Künstler ohne jede Beanstandung in deutschen Konzertsälen Gäste sind. — Der Gewährsmann von Weitemeyer in Bressanone teilte mit, daß von der Provinzhauptstadt die Verordnung erlassen worden sei, „daß nun überhaupt keine Veranstaltung mehr in deutscher Sprache, sei es Theater oder Konzert, abgehalten werden dürfe". Er hofft, daß wenigstens im nächsten Jahre das Konzert stattfinden kann.

Über die Chor-Aufstellung bei der Wiedergabe alter Musik. Einen interessanten Versuch unternahm der Volksbildungsverein Parchim, um in der äußeren Anordnung der Mitwirkenden ein getreues Bild der historischen Aufführungspraxis zu entwerfen.

Dies geschah anläßlich eines Schütz-Bach-Abends unter Leitung von Dr. Walter Buschmann in der Parchimer Georgenkirche. Zum Vortrag gelangten mehrchörige Kantaten von Schütz sowie dessen Biblische Szene vom Pharisäer und Zöllner, Lieder und die Kantate „Nun ist das Heil" von J. S. Bach. Die Aufführungen verdienen besonderer Erwähnung deshalb, weil bei den doppelchörigen Chören, und zwar auch bei dem Kantatentorso von J. S. Bach, getrennte Aufstellung vorgenommen wurde, wofür sich die Parchimer Georgenkirche besonders gut eignet. Der Hauptchor mit Orchester stand beim Altar, ein anderer mit kleinem Orchester ihm gegenüber unter der Orgel und alles weitere bei der Orgel, so daß die ganze Kirche mit Musik erfüllt war, die Mauern gleichsam mitklangen. Bei „Pharisäer und Zöllner" spielte sich das Duett bei der Orgel ab, während Einleitung und Schlußchor unten vom Altar gesungen wurden. Die Wirkung gerade auch der Schützschen Werke sei gewaltig gewesen.

Über die Gestaltung des Konzertprogramms. (Eine Unterredung mit dem Direktor des Augusteums in Rom.) „Richtige Programme und gute Leistungen sind das Einzige, was nach meinen Erfahrungen das musikalische Publikum in die Konzerte hereinzieht. Wenn die Konzertinstitute sich danach richten, so werden sie den Kampf mit den schlechten Zeiten gut überstehen. Programmatische Worte haben keine Wirkung, das Publikum will Tatsachen."

Wilhelm Furtwängler, der dieses Bekenntnis anläßlich des ersten Mannheimer Akademie-Konzertes für die „Neue Badische Landeszeitung" niederschrieb, ist ein Gegner des einheitlichen Stilprogrammes und vertritt den Standpunkt, daß nur ein möglichst vielseitiges Programm die größte Anziehung auf den Hörer ausübt. Wir begegnen der gleichen Anschauung in einem interessanten Gespräch, das der römische Mitarbeiter der „Prager Presse" mit dem Direktor des berühmten Augusteums in Rom Bernardino Molinari, unlängst führte.

„Das Publikum hat ein Recht auf ein buntes eklektisches Programm", stellt Molinari fest. Die Erfahrung lehrt den Dirigenten, daß schon manche Namen allein, die auf dem Programmzettel stehen, das Publikum in den Konzertsaal ziehen — meiner Erfahrung nach gehört z. B. Beethovens ‚Neunte' dazu. . . . Die moderne Musik allein, wenn sie ein ganzes Programm ausfüllt, stellt an den Hörer zu große Anforderungen; er ermüdet leicht, da diese Sensationen seinem Ohr ungewohnt sind und weil er nun einmal in der Musik am wenigsten revolutionär ist. Wenn jedoch das Publikum seine Lieblinge vorgesetzt bekommt, nimmt es zunächst auch etwas Ungewohntes, Modernes mit in Kauf, und, vorausgesetzt, daß dieses Moderne wertvoll ist, wird es sich auch daran gewöhnen und es dann von selbst verlangen."

Diese Erziehungsmethode des Publikums zum Anhören moderner Werke ist richtig, vorausgesetzt, daß der Vergleich mit den klassischen Werken desselben Konzertprogrammes nicht zu Ungunsten der interpretierten neuzeitlichen Kunst ausfällt und das moderne Werk nicht gerade — am Ende der Vortragsfolge steht. Denn sonst kann es selbst einem Furtwängler passieren, daß trotz der erforderlichen und begrüßenswerten Buntheit des Programms eine Massenflucht der Zuhörer einsetzt. F. St.

# Musikberichte und kleinere Mitteilungen.

## STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

*Bühnenwerke:*

Georg Vollerthun: „Der Freikorporal", heitere Oper (Hannover, 10. November).

E. N. v. Reznicek: „Der Gondoliere des Dogen" (Stuttgart).

Johann Strauß: „Die Prinzessin auf dem Seil" (Karneval in Rom) in neuer Textgestaltung von Dr. Hans Waag (Karlsruhe).

Paul Graener: „Friedemann Bach", Oper in 3 Akten (Schwerin, 13. Nov.).

Hans Pfitzner: „Das Herz" (München u. Berlin, 12. Nov.).

Jenö Hubay: „Die Maske" (Karlsruhe, 12. Nov.)

*Konzertwerke:*

Fidelio F. Finke: „Concertino für 2 Klaviere" und „Orgelsuite" (Prag).

Joseph Haas: „Die heilige Elisabeth", ein Volksoratorium nach Worten von Wilh. Dauffenbach f. Sopran-Solo, gem. Chor, Kinderchor, Männerchor und Orchester (Kassel, 11. Nov.).

Karl Weigl: „Klavierkonzert" (Ignaz Friedmann, Prag).

Karl Hoyer: Sonate f. Violine und Orgel (Bremen; erscheint demnächst im Verlag Portius-Leipzig).

Josef Dienel: Sinfonie in D-dur (Eger).

Heinrich Zöllner: Streichquartett in e-moll (Freiburg, 1. Nov.).

Hans Loesch: „Zwingli-Kantate" (St. Gallen [Schweiz], 11. Oktober) f. Sopran- und Bariton-Solo, gemischten und Männerchor, Orgel und Orchester.

Walter Niemann: „Porzellan", Figuren u. Bilder aus berühmten Manufakturen op. 120 f. Kl. (Leipzig, Mirag).

Fritz Theil: Lustspiel-Ouvertüre (Magdeburg).

Karl Kämpf: „Thüringer Kantate" (Mühlhausen Thür.).

Reinh. J. Beck: Sinfonischer Walzer für großes Orchester (Königsberg, Ostmarken-Rundfunk).

Werner Korte: Streichtrio op. 3 (Münster i. W.).

Karol Szymanowski: „Stabat mater" f. Soli und Chor (Düsseldorf).

Josef Reiter: Goethe-Sinfonie (reichsdeutsche Uraufführung, München).

Igor Strawinsky: Concerto in D für Violine und Orchester (Berlin).

J. A. Therstappen: Zwei geistliche Gesänge f. Sopran und Orgel (Bremen).

Arend Girgens: Totenfest-Kantate f. gem. Ch. Alt- u. Baßsolo, Kinderchor, Orgel- u. Streichorchester (21. Nov. Remscheid).

Fromaigeat: „Noctambules", Orchestersuite (Paris).

H. Schroeder: Messe in B-dur (Solingen).

Werner Janssen: Amerikanisches Kaleidoskop f. Streichquartett.

Artur Hartmann: Streichquartett (Berlin).

Walter Hans Jaksch: Serenade f. Solovioline u. Orchester (Wien).

Paul Hindemith: Oratorium „Das Unaufhörliche" (21. Nov.) und Konzertmusik f. Streicher und Blechbläser (13. Nov., Berlin).

## BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

***Bühnenwerke:***

Ignaz Lilien: „Die große Katharina" nach Shaw (Wiesbaden).

Kurt Weill: „Die Bürgschaft" (Berlin, Städt. Oper).

Offenbach-Kraus: „Madame wird Erzherzogin" (Essen).

Rossini: „Signor Bruschino", bearbeitet von Ludwig Landshoff und Karl Wolfskehl (Wiesbaden).

Mascagni: „Pinotta", musikalische Idylle in zwei Akten (Livorno).

*Konzertwerke:*

A. Honegger: „Der Welten Schrei", Oratorium (Basel, 20. Januar 1932).

Kurt v. Wolfurt: Kleine Suite für Violine und Kammerorchester (Dresden).

E. N. v. Reznicek: Raskolnikoff-Ouvertüre (Berlin).

Wilhelm Kempff: Klavierkonzert „Ein Totentanz".

Franz Schreker: Vier kleine Stücke für großes Orchester (Krefeld).

Ernst Jörns: „Die Mette von Marienburg" (8. Dezember, Braunschweig).

# MUSIKFESTE UND TAGUNGEN.

### DIE KULTUR-SCHALLPLATTEN-TAGUNG IN KÖLN.

Die Schallplatte steht gerade heute mitten im heftigsten Kampfe der Meinungen. Die reproduzierenden Künstler, die sich durch sie in ihrer Existenz bedroht fühlen, und zwar weniger durch die Massenfabrikation und Aufnahme der Tanz- und Schlagerplatte, sondern mehr durch die ernstgemeinte „Kulturschallplatte", haben sich schon zu einer Abwehr-Vereinigung zusammengeschlossen. Aber selbst die Grammophonindustrie klagt über die Kulturplatte, die ihren Etat nur belaste und doch kein rechtes Publikum finden könne. So ist es gerade heute wohl an der Zeit, in einer Aussprache von Musikpädagogen das Für und Wider zu klären, und das Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht zusammen mit der Kölner Musikhochschule erwarb sich das Verdienst, dem Beispiele anderer Städte wie München usw. sich fügend, eine „Musikpädagogische Tagung" einzuleiten, die vor allem den rheinischen Lehrern galt. Die Coblenzer Schulbehörde wie die Regierung hatten dazu Vertreter entsandt, und eine ganze Reihe von Musikpädagogen waren von nah und fern herbeigeeilt. Prof. Walter Braunfels begrüßte die Erschienenen und gab sodann das Wort an Prof. E. J. Müller, der in längerer Rede interessante Gesichtspunkte entwickelte zur Frage der Bedeutung der Platte als Unterrichtsmittel. Von Edison, dem soeben verstorbenen Erfinder, ausgehend, kam Mül-

ler auf die durch Grammophon und künstliches Licht verursachte Entromantisierung des Lebens zu sprechen, die nun auch durch die Mechanisierung der Musik in den Bereich der Kunst einzubrechen beginne. Gewiß sei Radio und Grammophon nicht mehr wegzudisputieren, aber die Gefahr beider liege in erster Linie in ihrer mißbräuchlichen Anwendung, und diese sei gekennzeichnet durch die Schlagworte: Übersättigung und Passivierung des Hörers. So müsse auch der Lehrende daran denken, daß ihm die Platte nur als Stoffbereicherung diene, daß sie bei einer musikalischen Analyse wohl das Ganze rasch vorführen und so den Überblick gewinnen lasse, daß es aber verkehrt sei, sie als Ersatz für Lehre und Mitarbeit zu betrachten. Symbolisch sei das Titelbild eines eben erschienenen Buchs von Karl Österreich: „Der Einbruch der Technik", welches ein Kind auf der Flucht vor der Maschine darstelle. Nicht immer sei für die Jugend eine Kulturplatte dienlich, die vielleicht dem Erwachsenen Anregung biete, und die größte Gefahr bestünde darin, durch unablässiges Vorführen von Platten die Kinder zum „Dösen" zu verleiten. Graphische Darstellungen könnten hier gut zur Mitarbeit anregen und das Gehörte festigen helfen. Dr. Mies führte dann eine Oberprima vor, der er an Hand der Debussy-Platte „Nachmittag eines Faun" das Wesen des impressionistischen Stils darlegte. Nach ihm zeigte Dr. Röfeling vor einer Volksschulklasse, wie man Singplatten zur Weckung des rhythmischen und melodischen Gefühls verwenden könne. Kapellmeister Gößling vom Opernhaus in Köln ließ darauf seinen Hochschul-Opernchor an französischen und deutschen Choraufnahmen Studien machen, Prof. Emge demonstrierte an Kunstgesang-Platten der Ivogün und Gerhard Hüschs, wie man mit Vorsicht und Kritik solche Platten zur Überwindung eigener Hemmungen benutzen müsse, wobei er davor warnte, Tenorplatten allzu hoch einzustellen und sich dadurch beim Nachsingen stimmlich selbst zu schaden. Prof. Braunfels ließ ausländische und inländische Orchesteraufnahmen erklingen und legte ihre technischen Kennzeichen dar sowie die an ihnen abzunehmende Anregung dazu, möglichst durchsichtig zu instrumentieren. Dr. Biagioni führte italienische Sprechplatten vor und Dir. Ludwig Koch, der Leiter der Kulturabteilung bei Lindström, zeigte an alten Aufnahmen von der Patti und d'Andrade gegenüber solchen von Caruso den Unterschied zwischen der früheren Trichter- und der neuen elektrischen Wiedergabe. Prof. Dr. Unger endlich knüpfte an den Vortrag seines Hochschulkollegen Prof. Dr. Oberborbeck an, der von der Schallplatte im Musikgeschichtsunterricht Wesentliches erwartete, und berichtete von dem Werden und Wesen der von ihm an der Kölner Musikbücherei erstmalig eingeführten Schallplattenausleihe, bei der vor allem Beethoven, Palestrina, Bruckner verlangt werde, und die eine wertvolle Ergänzung seiner öffentlichen Musikabende bedeute. Er schloß mit dem Wunsche nach der Schaffung einer Ausleihzentrale für alle Musikpädagogen, die ihrerseits wiederum der Industrie wesentliche Fingerzeige für die Neufabrikation bestimmter Aufnahmen geben könne und für die ein neuer, alle Firmen umfassender Katalog notwendig erscheine. Es bleibt zu hoffen, daß diese Tagung der bisherigen Zurückhaltung der Lehrerschaft in Bezug auf die rechte Anwendung der Kulturplatte ein Ende bereiten werde.

H. U.

# KONZERT UND OPER.

LEIPZIG. Das musikalische Leipzig steht im Zeichen des Jubiläumswinters des Gewandhauses. Glücklicherweise hat der Appell an die hiesige Bevölkerung, verbunden mit der Herabsetzung der Preise und Verminderung der Konzerte auf 16 — hoffentlich ein vorübergehender Zustand —, einen Besuch der Konzerte gezeitigt, wie er seit einigen Jahren nicht mehr zu finden war; das gefüllte Haus ist auch jedesmal in gehobener Stimmung. Als eigentliche Jubiläumskonzerte werden die zehn ersten aufgefaßt, die unter dem Namen „Ehrt eure deutschen Meister" vor allem solche Werke bringen, die zu dem Institut in besonderer Beziehung stehen. So gelangte in dem ersten der bis dahin fünf Konzerte Schuberts große, von Schumann entdeckte und durch das Gewandhaus der Welt übermittelte C-dur-Sinfonie, im zweiten und fünften Konzert die beiden durch Joachim und F. David an dieser Stätte uraufgeführten Violinkonzerte von Brahms und Mendelssohn zur Ausführung, u. dgl. mehr. Unter Bruno Walter, der diese Konzerte vollständig leitet und dieses Jahr gleich bei seinem Erscheinen herzlich gefeiert wurde, kam es auch zu einigen ganz großen Abenden, neben solchen, die nur in zweiter Linie stehen. Von den ersteren zunächst. Da war das Konzert, das Bruckners auch im Gewandhaus ziemlich spät erscheinende und vernachlässigte 6. Sinfonie brachte, und zwar in einer Wiedergabe, die die Vernachlässigung dieser „kühnsten" (Bruckners Bezeichnung) und eigentlich konzentriertesten Sinfonie einfach nicht begreifen ließ, ein Ehrentag zugleich für das Orchester, das sich gewissermaßen selbst übertraf. Einfach herrlich, bis

auf die bei einer derartigen Aufführung wirklich entbehrlichen Striche. Diesem Konzert war die intime Feier der Enthüllung der von F. Zalisz stammenden wahrhaften Meisterbüste Bruckners vorangegangen, der — was im letzten Heft noch nicht gemeldet werden konnte — auch zwei auswärtige Vertreter der internationalen Bruckner-Gemeinde beiwohnten, die Herren Professoren Franz Moißl und Max Auer aus Wien, beide Kränze niederlegend, der erstere einen solchen im Namen der Brüder Bruckners. Seinen zweiten großen Abend hatte Walter im vierten Konzert, und zwar sowohl mit einer blitzsauberen und innerlichst belebten Aufführung von Haydns großer B-dur-Sinfonie als vor allem der zweiten, der „Auferstehungs-Sinfonie" G. Mahlers, die, auswendig dirigiert und unterstützt durch treffliche Solisten (die Damen Cebatori und Szantho) sowie einen ausgezeichnet singenden kleinen Chor, einen stärksten Eindruck hinterließ. Der Mensch in Mahlers Sinfonie wird nun einmal nicht tot zu kriegen sein. Den dritten großen Abend verschaffte der Knabe J. Menuhin, der die Konzerte von Mendelssohn und Beethoven bewundernswürdig, das erste aber doch mit einer kleinen Enttäuschung spielte, wie es denn scheint, daß man dieses Konzert stilistisch überhaupt nicht mehr ideal zu hören bekommen soll. Es fehlt die innere Einfachheit, man könnte auch sagen: das Nachtigallenartige, gerade auch bei Busch, dem Lehrer des jungen Geigengenies, bei dem ein Wink genügte, um ihm gerade in den Kantilenen-Partien zu jenem Vortrag zu verhelfen, den sowohl ein Joachim als, tonlich noch idealer, ein Sarasate bei diesem Konzert aufwiesen. Das starke Vibrato schadet ebenfalls, da zudem einiges Unruhige hinzukam. So stand hinsichtlich Stil der Vortrag des Beethovenschen Konzertes bedeutend höher, wenn wir uns auch mit den „hinaufgeeilten" Oktavengängen — wie goldne Treppen, sagten etwa frühere Geigenlehrer — nicht befreunden können. Er ist aber ein großes Geigenwunder, dieser Vierzehnjährige; möge er die Stillosigkeit unsrer Zeit siegreich überwinden. Im gleichen Konzert vergab sich Walter ziemlich viel mit dem Vortrag von Regers Mozart-Variationen. Die Sache liegt so: Es ist sicher viel Weiches in dem Werk; wie diesem nun aber Walter nachgeht, oft förmlich eine Limonade daraus macht und das Zeitmaß derart verbreitert, daß das Werk bedeutend länger dauert, das hat denn doch mit Reger nicht so sehr viel mehr zu tun. Auch Schuberts Sinfonie liegt dem berühmten Dirigenten nicht eigentlich, ein unmittelbarer Mißgriff war aber — durch mißverständlichen Anschluß an Wagners Vorschriften — das zu langsame Zeitmaß in Glucks Iphigenien-Ouvertüre, das dem Hauptsatz etwas Steifledernes gibt und ihn veraltet erscheinen läßt. Beinahe auf voller Höhe stand Beethovens 2. Sinfonie, der siegreiche Abschluß des etwas langweiligen 3. Konzerts, in dessen erstem Teil Händels h-moll-Konzert alles überragte, wobei die Sängerin R. von Schirach letzte Ansprüche nicht befriedigte. An weiteren Solisten waren noch E. Ney (Es-dur-Konzert von Beethoven) und A. Busch (Brahms-Konzert) zu hören.

Gegen die Operettenpolitik an der Städtischen Oper haben sich die hiesigen Tageszeitungen glücklicherweise mit ziemlicher Entschiedenheit gewendet. Es war auch ziemlich toll: Seit Frühjahr gemischter Spielplan, oft wochenlang mit starker Bevorzugung der Operette, im Sommer dann Operettenorgien, offiziell bezeichnet als Operetten-Festspiele und zwar an Hand eines einzigen Werkes, der hier uraufgeführten „Blume von Hawai' von Paul Abraham, des auserkorenen und von ihr auch entdeckten Lieblings städtischer Theaterbeamten, die hier das große Wort, und das ist eben ein rein geschäftliches, führen. Nach den Ferien setzte die Oper mit Macht ein — es gab sogar einen vollständigen „Ring", mit einer im Orchester sogar sehr guten Neueinstudierung der „Götterdämmerung" unter Brecher — bei Fehlen des großen Formats der Hauptrollen —, doch schon nach kurzer Zeit wieder eine gegen drei Wochen dauernde Generalpause: ein Wiener Operetten-Ensemble spielte „Flucht in die Ehe", und erst Ende Oktober kam es zu regelmäßigen Opernaufführungen, denn z. Zt. ist der Spielplan operettenrein. Über Neueinstudierungen wie den „Corregidor" später.

Das sonstige Konzertleben setzte stärker ein, als erwartet werden konnte. Die Liste der konzertierenden Künstler ist nicht unbeträchtlich — etwa 20 bis Mitte November —, und manche Konzerte sind auch ganz ordentlich besucht. Als etwas Besonderes kann gemeldet werden, daß Lamond seinen ersten Abend Mozart widmete, der vor allem als Chopin-Spieler geltende Friedmann ein gemischtes Programm absolvierte, ohne innerlich aber irgendwo zu überzeugen. Der am 10. Nov. 1906 gegründete Universitäts-Kirchenchor zu St. Pauli feierte sein 25jähriges Bestehen in der Universität, und zwar vornehmlich durch zwei Vorträge, der erste, die recht wichtige Geschichte des Chores aufzeigend (Bibliothekar H. Hofmann), der zweite, sich über das Thema „Kirche und Musik" verbreitend (Prof. D. Dr. D. Müller); auch der derzeitige Rektor beehrte den Chor mit einer Ansprache, wie ferner der Leiter und Gründer des Chores, Prof. H. Hofmann, zum Lizentiaten der theologischen Fakultät ernannt wurde, eine durchaus verdiente Ehrung. Nicht weniger als 700mal hat der Chor in der Kirche gesungen, eine ganze Anzahl Kantaten und andere

Werke ſind auf Hofmanns Anregung entſtanden, darunter auch ſolche Regers. Der geſchichtliche Vortrag wird hoffentlich gedruckt. Als Hauptwerk war Rudolf Frickes 8ſtimmiges: „Kommt herzu" gewählt worden, ein ungemein friſches, innerlich lebendiges und echt kirchliches Werk. Zu einem ganz bedeutſamen, dieſes Mal als Vollkonzert aufgezogenen Abend entbot der Bayreuther Bund der deutſchen Jugend. Hauptwerk: Zilchers Deutſches Volksliederſpiel, ſeit Jahren wieder die erſte Aufführung. Etwas Schöneres, Erhebenderes und Ergreifenderes im echt deutſchen Sinn gibt es auf dieſem Gebiet überhaupt kaum wieder; wie herrlich klingt hier alles zuſammen, wie paart ſich Kunſt und Volkstümlichkeit! Der Eindruck, den das Vokalquartett A. Quistorp, E. Hartwig-Correns, A. Linke und R. F. Schmidt, das auch noch die Liebeslieder-Walzer von Brahms vortrug, war, trotz der nicht ganz ausgeglichenen Männerſtimmen, denkbar tief und ſtark. Außerdem trugen die beiden Pianiſten Prof. O. Weinreich und P. Verbeck zwei wertvolle zweiklavierige Werke von W. von Baußnern (Duo) und die Variationen op. 50 von P. Zilcher muſtergültig vor. Mit einem Vorſpruch von H. v. Wolzogen begann das auch als Feier gedachte Konzert. — Sehr verdienſtvoll ſind auch die von der Stadt veranſtalteten Kammermuſikabende zu billigen Preiſen, die von einheimiſchen Quartett- und Triovereinigungen beſtritten werden. Ein Brahms-Abend des ſich ausgezeichnet entwickelnden Weitzmann-Trios und ein Beethoven gewidmeter des Schachtebeck-Quartetts, das, teilweiſe neu beſetzt, auf voller Höhe ſteht, waren die bisherigen Veranſtaltungen. A. H.

HANNOVER. (Uraufführung von Walter Braunfels' „Prinzeſſin Brambilla".) Als erſte Novität der laufenden Spielzeit bot das Hannoverſche Opernhaus ein Phantaſieſtück, „Prinzeſſin Brambilla", des bekannten Komponiſten Walter Braunfels. Das Werk iſt E. Th. A. Hoffmanns gleichnamiger Novelle nachgeformt, und es iſt keine Frage, daß die „Prinzeſſin Brambilla" auf der ſchwankenden Grenze von Schein und Wirklichkeit zu betörendem Leben erblüht, einen Opernvorwurf par excellence darſtellt. Freilich, die phantaſtiſchen Intriguen und Zufälle der Erzählung bühnenmäßig zu bearbeiten, ſtellt ſchwierige Probleme, die Walter Braunfels weder textlich noch muſikaliſch in einer der Stoffquelle gleichwertigen Weiſe zu löſen vermocht hat. Braunfels geſtaltet das Spiel nur auf theatraliſche, allerdings effektvolle Wirkungen, die ihm Anreiz und Spielraum zu kapriziöſem Muſizieren bieten. So wird die „Prinzeſſin Brambilla", ohne in die ſeeliſchen Hintergründe vorzudringen, aus denen heraus Hoffmann ſeine Fabel geſtaltet hat, zu einer einfachen, aber abwechſlungsreichen und im einzelnen recht anſprechenden Muſizieroper. Eine komplizierte, raſch wechſelnde Rhythmik, ſchillernde und heftige Modulationen der Harmonie, beſtätigen die ungemein kunſtvolle und reife ſatztechniſche Könnerſchaft des Komponiſten in noch vielgeſtaltigerer Weiſe als die meiſten früheren Werke. Zweifellos bietet die Muſik ſo dem Kenner ſo viel Vergnügen wie den Ausführenden Schwierigkeiten. Die melodiſche Subſtanz jedoch iſt nur ſtreckenweiſe friſch genug, einen unmittelbaren zwingenden Eindruck hervorzurufen. In dieſem Sinne iſt die Partie der Giacinta, wohl auch die des Pantalone weitaus am beſten gelungen und auch den Chören iſt wertvolles, originell erfundenes Melodiegut anvertraut. Im übrigen iſt der muſikaliſche Stil des Werkes nicht unabhängig von Vorbildern, wie Richard Strauß, Schreker und ſelbſt Korngold. — Das Werk wurde zugleich mit dem im Vorjahr uraufgeführten klaſſiſchen Märchenſpiel „Galathea" wiedergegeben. Auf die Einſtudierung wurde außergewöhnliche Sorgfalt verwendet. Im beſonderen iſt die dirigentiſch virtuoſe Leiſtung Generalmuſikdirektors R. Kraſſelt zu rühmen. Sie, wie die wirkungsgewandte Spielleitung von Dr. Hans Winkelmann und die erſtrangige Beſetzung mit Tiana Lemnitz als Giacinta, Carl Hauß als Claudio, Joſef Correck als Pantalone, Elſe Schürhoff als Barbara und Willy Wiſſiak als Fürſt ſicherten der Oper einen glanzvollen Premièrenerfolg.

(Uraufführung von Georg Vollerthuns „Der Freikorporal".) Als zweite Novität boten die Städtiſchen Bühnen Hannover Georg Vollerthuns heitere Oper „Der Freikorporal". Georg Vollerthun, der beſonders mit ſeinen Liederzyklen nach Agnes Miegel und mit der 1925 in München uraufgeführten „Island-Saga" als ein Komponiſt von perſönlicher Eigenart und künſtleriſcher Reife bekannt geworden iſt, verſucht mit ſeinem neueſten Werk den deutſchen Bühnen eine Spieloper von Format und theaterſicherer Wirkung zu ſchenken. Das von Rudolf Lothar geſchriebene Textbuch ſchöpft aus einer Novelle von Guſtav Freytag. Es behandelt die Liebesgeſchichte einer Komteſſe, die ſich zwiſchen zwei Brüdern erſt dann zu entſcheiden weiß, als ihr keine Wahl mehr bleibt, weil endlich der eine — nicht ohne ſanften Zwang des Polenkönigs — ſich anderweitig bindet und alſo nur mehr der andere frei iſt. Auf dieſe einfache und höchſt praktiſche Weiſe, eben dadurch, daß die Hauptperſonen den Zufälligkeiten des Lebens nachgeben und ihre Schickſale ganz unproblematiſch und mit einer Art bedingungsloſen Einverſtändniſſes in den Lauf der Dinge hinneh-

men, finden sich endlich die Paare. Es ist klar, daß diese Geschichte einer Liebe, die in Wahrheit keine Liebe ist oder doch wenigstens keine lange Geschichte hat, nicht fünf Bilder lang interessieren würde, wenn sie nicht durch theatralisch wirksame Episoden hindurchgeführt würde. In dieser Hinsicht aber verfahren der Librettist und der Komponist durchaus glücklich. Sowohl das sinnlich üppige und intrigante Leben im Salon der vom Polenkönig begünstigten sächsischen Gräfin, wie der Wechsel der Wachtparaden vor dem Berliner Schloß bieten herrliche Möglichkeiten, der Schaulust entgegenzukommen. Und diese Szenen sind nicht die einzigen, denen starke Wirkungen eignen. Freilich sind so in dieser Art der Gestaltung des an sich nur wenig triebkräftigen Handlungskernes Zugeständnisse an den leeren Effekt zu beobachten. Schwerer wiegt indes, daß die Hauptcharaktere nicht stark und lebendig genug sind, um die Handlung aus sich zu entwickeln. Schon die Rolle, die der Oper den Titel gegeben hat, ist dramatisch nicht bedeutend genug, um sich in der dominantischen Mitte der von allzuviel Nebenpersonen ausgelösten Geschehnisse zu halten. Und auch die anderen Charaktere sind nicht eben sinnfällig gezeichnet; weder August der Starke, der den Frauen, derentwegen er Skandal schlägt, großmütig entsagt, um sie unter die Haube zu bringen, noch der Preußenkönig Friedrich Wilhelm I., der seinen mutigen und getreuen Freikorporal zuerst als Deserteur erschießen lassen will und dann, mit einer Brautausstattung beschenkt, laufen läßt. Dieser dramaturgisch etwas oberflächlichen Durcharbeitung der Handlung entspricht auch eine unklare Form im einzelnen. Rezitativ und Arie, in denen einmal die Handlung vorwärtsgetrieben, zum andern der Musik ihr Recht gegeben werden soll, sind kaum unterschieden. So konnte der Komponist die instinktiv erstrebten musikalischen Formen mit der ungegliederten szenischen Entwicklung der Handlung nur mangelhaft in Einklang bringen. Trotzdem vermittelt das Werk im Musikalischen einen unbestreitbar günstigen Eindruck. Georg Vollerthun verfügt über eine ungemein reiche, leichtflüssige und natürliche, melodische und rhythmische Erfindung. Ihr verschwenderischer Reichtum hat nur zu einer Vernachlässigung der Deklamation geführt. Indes entschädigt dafür das lebhafte Brio und der berauschende Schwung des geradezu virtuos und musizierfreudig behandelten Orchesters. In der überaus sorgfältigen und wirkungsbeflissenen Einstudierung durch Prof. R. Kraffelt und Dr. H. Winckelmann errang die ausgezeichnet besetzte und von Kurt Söhnlein imposant inszenierte Opernneuheit stürmischen Erfolg. Der Komponist und der Textdichter wurden mit Beifall überhäuft.

Dr. Ludwig Unterholzer.

KIEL. Der Beginn des Konzertwinters steht unmittelbar bevor. Deshalb sei rasch noch ein Rückblick gestattet auf die Spielzeit 1930/31. Denn ihr Verlauf war in besonderem Sinne Vorbedingung dafür, daß in Kiel eine Spielzeit 1931/32 überhaupt noch möglich wurde. Schon zu Beginn des vorigen Winters war nämlich das Städtische Orchester gekündigt worden! Die Durchführung dieses Beschlusses hätte zur notwendigen Folge gehabt, daß Oper und Symphonie-Konzerte hier aufgehört, daß dadurch ein blühendes bodenständiges Musikleben vernichtet worden wäre. Es galt also für alle Beteiligten und Interessierten, sich mit allen Kräften dafür einzusetzen, daß der Kündigungsentschluß aufgehoben wurde. Hierzu mußte ein Doppeltes sinnfällig und unbezweifelbar bewiesen werden: der tatsächliche künstlerische Wert des Kieler Musiklebens und die öffentliche Bedürfnisfrage für seine Weiterführung. Nach beiden Richtungen wurde triftigster Beweis erbracht: das Städtische Orchester zeigte, trotz der seelischen Belastung, durch die ganze Spielzeit hindurch Leistungen, die hoch über dem Durchschnitt standen. Und das Publikum, das seine Eigenschaft als gewichtiger Gegenspieler in dem Kampf um „sein" Orchester erkannt hatte, bewährte sich nicht minder: noch nie waren die großen Konzerte und die Oper so stark besucht wie in der vergangenen Spielzeit. Und der Erfolg: Kiel hat noch sein Orchester, seine Oper. Freilich zunächst nur bis 1932! Im Frühjahr 1932 kann das Orchester das Jubiläum seines 25jährigen Bestehens feiern. Hoffen wir, daß die Stadtväter es nicht übers Herz bringen, einen hochverdienten Jubilar unmittelbar nach seinem Ehrentage zu vernichten! Auch die nicht musikinteressierten Stadtväter (die natürlich, wie überall, im Stadtparlament eine „überwältigende Mehrheit" bilden) konnten übrigens gleich zum Beginne der vergangenen Spielzeit erkennen und von außen her bestätigt erhalten, wie ausgezeichnete Leistungen die einheimischen Kräfte zu bieten haben, und welchen Ansehens sich das hiesige Musikleben erfreut. Dies geschah anläßlich des 21. Deutschen Bachfestes der Neuen Bach-Gesellschaft. Die Leser dieser Zeitschrift sind damals eingehend darüber unterrichtet worden (Dr. Heuß) und werden auch noch die anschließende Polemik in Erinnerung haben über eine eigenartige Berichterstattung, ausgerechnet in der „La Plata-Zeitung"! Im übrigen war Erfordernis dieser kritischen Spielzeit: keine zweifelhaften oder vorkämpferischen Experimente, sondern Werte und Werke zu bringen, die künstlerischen und seelischen Widerhall erreichen konnten. So hörte man in den sechs großen „Symphoniekonzerten" eine beträchtliche Reihe von Meisterwerken der deutschen klas-

sischen und romantischen Musik von Bach bis Brahms. Erstmalig für Kiel wurde Mahlers „Lied von der Erde" aufgeführt. Ein Symphonie- und ein Kammerkonzert erhielten ihr besonderes Gepräge durch wertvolle neue Werke und persönliche Mitwirkung von Julius Weismann. Auch in Kiel erklang und gefiel Graeners „Flöte von Sanssouci". Der sog. „Neuen Musik" war ein Sonderkonzert gewidmet: Hindemith (Ouv. zu „Neues vom Tage"), Debussy (Fantasie), Strawinski (Capriccio für Klavier — Udo Dammert— und Petruschka). Nach den Hochleistungen des Bachfestes haben sich die Chorvereinigungen etwas zurückgehalten. In Brahms' „Deutschem Requiem" und Händels „Salomo" bewährten sich der Oratorien- und Lehrergesangverein (Fr. Stein). Der St. Nicolai-Chor" (Dr. Deffner) erwarb sich künstlerische Verdienste durch die hiesige Erstaufführung von Haydns „Te Deum" und Uraufführung einer eindrucksstarken, groß angelegten Kantate „Wie schön leucht' uns der Morgenstern" des schleswig-holsteinischen Komponisten A. Huth. Noch eines Wirkungsfaktors ist zu gedenken, der in der Vertiefung des Kieler Musiklebens durch eifrige und wagemutige Kleinarbeit immer wachsende Bedeutung gewinnt: dies ist das Collegium musicum der Universität und die innerhalb desselben bestehende Arbeitsgemeinschaft für neue Musik. In zahlreichen, von gehaltvollen Einführungsvorträgen (Dr. Therstappen) eingeleiteten Spielabenden wurden hier die musikalischen Kenntnisse eines anhänglichen großen Hörerkreises musikgeschichtlich nach rückwärts und voraus bis zur neuesten Problematik bereichert. Fr. Stein hat auch dieses Institut ins Leben gerufen, er hat das Bachfest vorbereitet und geleitet und die Symphonie-Konzerte dirigiert. Und seine vielseitige, idealbegeisterte, unermüdliche Arbeitsfreudigkeit hat nicht zuletzt beigetragen zu dem Erfolg, daß nunmehr zu Kiel eine neue Spielzeit beginnen konnte. P. B.

MÜNCHEN. Unter den großen Veranstaltungen der letzten Zeit stand die mit Unterstützung der Stadtgemeinde zur Durchführung gebrachte „Brahmswoche" obenan. Von den drei Dirigenten, in deren Hände die Deutung des sinfonischen Schaffens gelegt war, bot Hans Knappertsbusch den effektvollsten, Siegmund von Hausegger den durchgeistigsten, Fritz Busch (Dresden) aber den echtesten Brahms. Knappertsbusch, der nach der „Tragischen Ouverture" und der selten gehörten D-dur-Serenade die I. Sinfonie interpretierte, ließ darin seinen musikantischen Trieben, seiner Neigung zu starker dramatischer Gegensätzlichkeit vollen Lauf. Es kam dadurch ein mitreißender Schwung ins Ganze, doch vermochte die blut- und glutvolle Verve, die vitale Rubensfülle des Klanges nicht immer darüber hinwegzutäuschen, daß eine Reihe von Temponahmen mit einer strengen, auf Stilreinheit bedachten Brahmsdeutung kaum mehr zu vereinen waren. Mit weniger Impuls, aber mit durchdringenderem Sinn für die Architektonik des Kunstwerks und ausgeprägterem Formgefühl tritt Siegmund v. Hausegger an Brahms heran, der ihm allerdings ferner liegt als etwa Beethoven und Bruckner. In seiner Wiedergabe der II. und III. Sinfonie beschönigte er das Spröde und Herbe der Brahms'schen Diktion keineswegs, was vor allem die Interpretation der III. etwas nüchtern erscheinen ließ. Fritz Busch, der sich für die Haydn-Variationen und die IV. Sinfonie einsetzte, hat seinen Brahms im Blut: er ersteht aus seiner Deutung in gesunder männlicher Kraft. Wo sich gar, wie bei dem B-dur-Konzert, zwei so verwandte Naturen wie Edwin Fischer und der Dresdener Generalmusikdirektor begegnen, da mußte naturgemäß ein Höhepunkt der gesamten Woche aufgipfeln, den man sobald nicht wieder vergessen wird. Für den kammermusikalischen Teil hatte man das Szanto-Quartett, ergänzt durch den vorzüglichen Klarinettisten Anton Walch, gewonnen. Im Klarinetten-Quintett wie im Streichquartett op. 51, 1 konnte man sich aller Tugenden eines sublim aufeinander abgestimmten Zusammenspiels und beglückender klanglicher Delikatessen freuen. Emmy Leisner ließ dem Magelone-Zyklus ihre adlige Gestaltungskunst angedeihen und Heinrich Rehkemper sang die „vier ersten Gesänge" mit der schönen Wärme seines lyrischen Baritons, ohne freilich im Ausdruck die letzten seelischen und gedanklichen Tiefen dieser Stücke erloten zu können. Max von Pauer spielte die f-moll-Klaviersonate mit reifer, geistig überlegener Meisterschaft in wahrhaft klassischem Stil. Die „Akademische Festouvertüre" unter Adolf Mennerich und vier Frauenchöre mit zwei Hörnern und Harfe bildeten die stimmungsvolle Umrahmung zu einem Vortrag von Professor Dr. Rudolf von Ficker, der unter dem Thema „Brahms und unsere Zeit" den Meister inmitten großer musikgeschichtlicher und geistiger Zusammenhänge stellte. Aus der Gegensätzlichkeit des nordischen Gestaltungsstrebens in der Musik, das dem Formalen zutrachtet, und des romanischen Ideals einer schönen und natürlichen Sinnlichkeit des Ausdrucks entwickelte er die Forderung der Synthese beider Elemente und betonte, daß Musik in ihrer vollendetsten Gestalt, Form und Natur in sich vereinend, Ausfluß und Offenbarung des Geistes sei. Damit erledigte sich auch das vielzitierte Schlagwort von der „neuen Sachlichkeit".

Ein weiteres musikalisches Ereignis war die reichsdeutsche Uraufführung von Josef Reiters

„Goethe-Sinfonie", die dem Zusammenwirken der Theatergemeinde und der Bürgersängerzunft zu danken war. Nach dem Titel könnte man eine Art Programmusik erwarten, zu der sich jedoch der Autor, dessen Herz in Verehrung und Bewunderung für seine beiden großen Landsleute Schubert und Bruckner gleichermaßen aufgeteilt ist, nicht entschließen kann. Trotz der programmatischen Erkennungsmarken, die jedem Satze aufgeklebt worden sind und die man ungeachtet Reiters Goethe-enthusiasmus letzten Endes doch als etwas Zufälliges empfinden könnte, bleibt der Komponist den absoluten Prinzipien treu und schafft einen durchaus sinfonischen Ablauf voll klarer thematischer Entwicklung. Reiters Themen, nicht immer sonderlich gewählt und ohne die gebotene Scheidung der Spreu vom Weizen, sprechen da am zwingendsten an, wo sie der Flügelschlag echt süddeutscher, herzhafter Liedhaftigkeit gestreift hat. Des Komponisten Goethebegeisterung läßt allerdings sein Herz zuweilen allzu ausgiebig überströmen und so ist es die außerordentliche Länge der Schöpfung, die, trotz eines hochgespannten Wollens, durch den Leerlauf vieler wiederholungsseliger Partien die unmittelbare Wirkung mitunter bedenklich gefährdet. Goethe, der diszipliniertеste aller Künstler, ist solchem Übermaß gegenüber leider nicht der zur Beschränkung mahnende Lehrmeister geworden. Vor dem vierten Satze hatte Reiter für die Münchener Aufführung als „lyrisches Intermezzo" die Komposition des Goethe'schen „Über allen Wipfeln ist Ruh" eingefügt. Dieses hauchzarte Gedicht ausgerechnet auf massive Männerchorwirkung zu stellen, ist kein glücklicher Einfall, selbst wenn es zur Manifestierung eines weltanschaulichen Grundgedankens geschieht. — Für die Aufführung setzte sich Franz Mikorey an der Spitze der Münchener Philharmoniker und der Bürgersängerzunft mit dem Eifer letzter Freundeshingabe und ehrlichster Überzeugtheit ein.

Als eine Niete stellte sich leider das erste (und letzte?) Konzert des „Münchener Uraufführungs-Orchesters" heraus. Dem begrüßenswerten Gedanken, sich für das Schaffen noch unbekannter Tonkünstler in den heutigen Notzeiten einzusetzen, folgte leider nicht die entsprechende Tat. Die Vorbereitungen zu diesem unter der Leitung von Georg Dietz stehenden Abend erwiesen sich als durchaus ungenügend, wo nicht leichtfertig. Einzelne tüchtige Instrumentalisten vermochten den Mangel an geschultem Zusammenspiel nicht auszugleichen. Auch die uraufgeführten Werke wollten, mit Ausnahme des Violoncello-Konzertes op. 44 von Rudolf Moser, das einen besseren Start verdient hätte, die sehr spärlich erschienene Zuhörerschaft nicht erwärmen. Dagegen sollte es dem „Neuen Münchener Sinfonie-Orchester" unter der Leitung des tüchtigen Wolfgang Brückner erneut gelingen, seine Lebensfähigkeit zu erweisen. Neben einer Wiederholung von Max Büttners „Variationen über ein heroisches Thema" machte man die Bekanntschaft mit dem Klavierkonzert des amerikanischen Komponisten Abram Chasins. Eine geschmeidige, vielleicht allzu schmiegsame, aber nicht unsympathische Musik von ausgesprochen virtuosem Gebrauchscharakter. Chasins, der selbst den Solopart spielte, zeigte sich als sehr fähiger Pianist.

Die „Vereinigung für zeitgenössische Musik" hatte für ihre erste Veranstaltung das an der Spitze der heutigen Kammermusikvereinigungen stehende „Pro arte-Quartett" gewonnen, das sich abermals darum mühte, dem Publikum Bela Bartoks schwer zugängliches 4. Streichquartett näher zu bringen. Mehr anzusprechen wußte freilich das Streichquartett des Böhmen Bohuslay Martinu, das, aus dem Boden nationaler Musikübung aufblühend, ein klangschwelgerisch reizvolles, durchaus musikblütiges Stück ohne jede Geschwätzigkeit ist. Mitunter rutscht es mit einem Fuße allerdings in einen beinahe schon überwundenen „Zeitstil", zieht diesen aber mit gesund musikantischem Instinkte flugs wieder zurück.

Die Staatsoper hatte, bevor sie ihre Kräfte zur Uraufführung von Hans Pfitzners neuester Bühnenschöpfung „Das Herz" sammelte, Mascagnis „Cavalleria rusticana" und Leoncavallos „Bajazzo", diesen seit langem vom Bühnengebrauch vereinten veristischen Geschwisterpaar, ein neues szenisches Gewand übergezogen, wohl ein Dankbarkeitsakt für die Füllkraft der Kassen, die beide Werke noch immer üben. Die Regie von Alois Hofmann übernahm sich, insbesondere bei Mascagni, sichtlich an naturalistischer Rohkost, was auf der Bühne zur Übergestik führte. Die musikalische Leitung von Paul Schmitz, dem die rohe Elementarmacht der „Cavalleria" weniger liegt, kam erst mit der zweiten Oper ins richtige „brio". Im übrigen ein wahres Fest schöner Stimmen, ein Wetteifer der Tenöre Krauß, Patzak und Gerlach, der Baritöne Nissen, Rehkemper und Hann und im dramatischen Ausdruck, am höchsten aufregend die Nedda von Hildegarde Ranczak, die diese Partie in mitreißender Menschengestaltung tragisch zu adeln vermag.

Dr. Wilhelm Zentner.

PFORZHEIM. Die kürzlich in Pforzheim gegründete „Gesellschaft der Freunde der Kammermusik" (E. V.) nimmt im Rahmen

des heutigen Musiklebens insofern eine besondere Stellung ein, als sie in ihren Veranstaltungen ausschließlich kammermusikalische Werke bringt, die dem Ideal einer klassischen Kunst durch Reife nach Inhalt und Form unbedingt Genüge leisten. Gleichzeitig wird die Wiedergabe der gewählten Werke nur solchen Vereinigungen anvertraut, die jeweils vollste technische und seelische Durchdringung gewährleisten, wofür also nur die hervorragendsten Künstler in Frage kommen. Um die geeignete Basis für diese Bestrebungen zu schaffen, hat man im vorigen Jahre in den ersten 6 Abenden auf Novitäten verzichtet und nur bekanntere Werke der Klassik und neueren Zeit gebracht. Wenn in diesem Jahre eine Uraufführung stattfand, so geschah dies nicht in dem heute üblich gewordenen Bestreben, etwas Neues und Zeitgemäßes zu bringen. Nach reiflicher Überlegung entschloß man sich, einen Komponisten zu Wort kommen zu lassen, der durch Jahre hindurch unter einer gewissen Zurücksetzung hinter der experimentierenden Jugend zu leiden hatte, obwohl er keineswegs unbekannt geblieben ist. Der durchschlagende Erfolg, den Karl Hasses zweites Streichquartett op. 44 Nr. 2 bei Publikum und Presse erzielte, hat denn auch der Leitung der Vereinigung voll und ganz recht gegeben und ihr das Verdienst zuteil werden lassen, ein Werk aus der Taufe gehoben zu haben, das in der Verschmelzung modern-polyphoner Schreibweise mit klassisch-gebundener Form eine in ihrer Selbständigkeit überzeugende Tonsprache gefunden hat, die auch schon in gleicher Weise Hasses erstes Streichquartett, das vor mehreren Jahren durch das Rosé-Quartett eine Anzahl von Aufführungen erlebte, aufweist. Gleichsam die Krise und Problematik des kammermusikalischen Stiles der Gegenwart spiegelnd, führt der erste Satz ins Gebiet des Problematischen und Grüblerischen, während ein Allegretto und ein Adagio als Mittelsätze in ihrer klaren Struktur höchste Reife und Läuterung offenbaren. Der Schlußsatz, der eine meisterhaft gearbeitete Fuge ist, bringt formell und inhaltlich die Lösung und Entspannung. Es dürfte in der Tat, im Schaffen der Gegenwart wenige Kompositionen geben, die in gleicher Weise handwerklich-technisches Können mit seelischem Adel derart vollkommen wiederspiegeln und bei aller „Modernität" gleichzeitig so tief und echt in der gesunden Tradition verwurzelt sind. Der Bedeutung der Komposition entsprach die Wiedergabe durch das Züricher Streichquartett, das mit vollster Hingabe unter eindringlicher Ausschöpfung des Inhaltlichen wie auch virtuoser Beherrschung des Technisch-Formalen das Werk zum Siege führte.

Dr. zur Nedden.

SCHWERIN i. M. (Uraufführung: Paul Graener, „Friedemann Bach".) Die letzte Opernschöpfung des nahezu Sechzigjährigen Paul Graener behandelt ein Thema von ausgesprochen volkstümlicher Bedeutung. Eigentlich merkwürdig, daß der mit starken Spannungen erfüllte Bach-Roman Brachvogels nicht schon früher Gegenstand musikalischer Dramatisierung geworden ist. Friedemann im Kreise dreier Frauen: der schlichten Organistentochter Ulrike, der von aufrichtiger Liebe erfüllten Antonie von Brühl und der koketten, lustgierigen Arabella von Brühl — das ist ein Stoff von dankbarer Wirksamkeit. Der kundige Theaterfachmann Rudolf Lothar weiß die Geschehnisse geschickt zu gliedern, verhilft dem kurzen, aber breit exponierenden ersten Akt zu einer einzigen großen Steigerung, die mit dem Erscheinen Bachs und seinem himmelstürmenden Lebenshymnos in beabsichtigter Überschwänglichkeit ihre Krönung findet, führt den Hörer in die gegensätzliche Welt Brühls ein, dem Schauplatz des dramatischen Konfliktes und der Katastrophe, und der letzte Akt im Hause des Organisten Doles zeigt die müde Resignation des aus der Festungshaft entlassenen Friedemann und sein Zusammentreffen mit Antonie im Augenblick ihrer Trauung mit Baron von Sipmann in der Kirchenszene. Von dem Recht der dichterischen Freiheit hat Lothar einen noch weitergehenden Gebrauch gemacht als selbst Brachvogel, und der Tod Friedemanns beim Wiedersehen mit seiner Antonie ist eine zu weit gehende Konzession an den Theatergeschmack auf Kosten der geschichtlichen Wahrheit. Der Komponist, der in diesem Werk nichts als „einfaches menschliches Erleben mit einfachen musikalischen Mitteln" schildern will, bedient sich einer durchkomponierten Form auf leitmotivischer Grundlage unter Verwendung der geschickt plazierten bekannten Friedemann Bach-Lieder in schlichter melodischer Sprache. Das eherne B-A-C-H-Motiv bildet das Motto der Oper. Die künstlerischen Schwerpunkte liegen auf dem zweiten Akt mit seiner graziösen Ballettmusik und den beiden letzten Bildern. Das Werk erhebt Anspruch darauf, als volkstümliches Zugstück von ungewöhnlicher Publikumswirksamkeit gewertet zu werden. Die von Julius Gleß inszenierte, von dem begabten Werner Ladwig dirigierte Aufführung fand in Anwesenheit des Komponisten begeisterte Aufnahme. Der Friedemann-Darsteller Walther Ludwig ist ein Tenor von erstaunlicher Qualität.

Dr. Fritz Stege.

STUTTGART. (Uraufführung.) Ein neuer Einakter von Emil Nikolaus von Reznicek heißt „Der Gondoliere des Dogen"; er ist nach Stuttgart auch für Kassel, Hamburg, Dresden angenommen. Das Textbuch schrieb Paul

Knudsen. Entschieden wertvoller als „Spiel oder Ernst", machte das Werk einen überwiegend günstigen Eindruck. Schauplatz der Handlung ist Venedig, das karnevalfreudige. Des Gondelführers Frau gibt sich einem anderen gefangen. Die Entdeckung ist unheilvoll: tötlich getroffen wird der Gattin jüngere Schwester, die den Eifersüchtigen verstohlen liebt und vor ihrem Ende das Geständnis ihrer Zuneigung ablegt. Die Gatten trennen sich; die Frau sucht in Verzweiflung sogar jene Stätte auf, wo man Irre und Kranke ihrem Schicksal preisgibt.

Mag so ein Stoff, der das Gepräge moderner Renaissancestücke trägt, wenig sympathisch sein; mag sich der Text bisweilen zu sehr ans Erotische verlieren, so hat die Handlung doch wenigstens Sinn und Leben, ist in drei Abschnitten (mit zwei Zwischenspielen: Karneval und Trauermusik) wirkungsvoll aufgebaut und kommt der Musik bereitwillig entgegen. Alte Motive kennzeichnen die Zeit um 1740. So die ersten acht Takte der Forlane aus Bachs C-dur-Orchestersuite. Im Stil der alten Suite sind auch die Tänze des ersten Zwischenspiels gearbeitet. Und sonst erklingt manches, was tanzartig rhythmisiert ist; so gleich das Terzett im Anschluß an Bachs Forlane. Andere Herkunft verrät die Orchestersprache, die den Einzelheiten des Geschehens folgt: das sind die bunten Farben, die prickelnden Erregungen, wie bei Richard Strauß. Reznicecks Einbildungskraft weilt bei allen Klängen und Möglichkeiten des nachbildenden Orchesters, und zwar, wie er auch sonst oft bekundet hat, mit einer gewissen Vorliebe für Sport und Übertreibung. Nun ist der Tondichter wohl bestrebt, beiderlei, alte Tänze und heutiges Orchester einander anzugleichen. Offenbar dienen diesem Zwecke die hübschen zwei- und dreistimmigen Sätze, die nicht ohne innern Aufbau sein können. Aber ganz gelöst scheint jene Aufgabe nicht zu sein. Außerdem fehlt auch die gleichmäßige Wärme, die allen Szenen stetige Anteilnahme sichern sollte. Allerdings sind die Verlautbarungen der Singstimmen mit musikalischer Liebe durchgebildet; aber ihr Tonfall, ihre Linien erreichen keine rechte Tiefe. So bleibt ein Anruf Marias, religiös betrachtet, im Seichten; und die langwierige Sterbeszene gibt der Empfindelei Spielraum.

Die eifrige Hingabe, mit der die Neuheit unter Führung von Prof. Leonhardt einstudiert wurde, stellt dem künstlerischen Ernst unserer Opernbühne ein glänzendes Zeugnis aus. Genannt seien wenigstens die Namen der vier Hauptdarstellenden: Hermann Seiler, Fritz Windgassen, Wally Brückl, Irma Roster. Für befriedigende Bühnenbilder sorgte Czioffek, für prächtige Kostüme Pils. Auch Stangenbergs Spielleitung war auf die rechte Stimmung bedacht. Etwa ein Dutzend Male konnten Mitwirkende und der anwesende Tondichter Hervorrufen Folge leisten.

Auf der Suche nach einem anderen Einakter, der den Abend ausfüllte, fand man das in Deutschland noch nicht aufgeführte Werk „Der Bucklige des Kalifen", von Franco Casavola (bei Ricordi, Mailand). Die Vorgänge dieser Posse aus Tausendundeiner Nacht sind auf der Bühne eher geschmacklos, als daß sie belustigten. Vollends aber macht eine mit Mißklängen gesegnete, hochmoderne Musik die komischen Bissen ungenießbar, und es geht uns fast wie dem Toten, der im Stück die Gräte verschluckt hat: wir drohen zu ersticken. — Natürlich wurden die Darstellenden durch Beifall belohnt. Dr. Karl Grunsky.

WUPPERTAL. Die anhaltende Wirtschaftsnot drängte die Zahl der musikalischen Veranstaltungen auch in der zweiten, größeren Winterhälfte 1930/1 auf ein bescheidenes Mindestmaß auf allen Gebieten, namentlich in der Kammermusik und dem Solistenkonzert, zurück. Den ethischen Zweck — innere Sammlung, Erhebung, Stärkung in schweren Zeiten — scheinen, rein äußerlich betrachtet, die verhältnismäßig wenigen Darbietungen erreicht zu haben; man sah fast ausnahmslos andächtig lauschende Zuhörer den ganzen Saal füllen. Die Auswahl der musikalischen Gaben weist mit Recht die besten Erzeugnisse deutscher Musik in den Vordergrund.

In Barmen stellten sich mit gleichem Eifer und Erfolg drei Chorinstitute in den Dienst des größeren Chorwerkes. Tief ergreifend wirkten die erhabenen Klänge von J. Brahms' Deutschem Requiem, aufgeführt von der Konzertgesellschaft (Dirigent Franz von Hoeßlin), unter solistischer Mitwirkung von Frau Anna Stronck-Kappel und Paul Lohmann. Würdig und eindrucksvoll war die Aufführung des Händelschen „Messias" durch den Oratorienverein Barmen-Elberfeld (Leiter Hermann Inderan) und die Solisten Anni und Wilhelm König, Erna von Hoeßlin, Rudolf Petig. In einem Karfreitagskonzert bot der Barmer Bach-Verein (Dirigent G. Grote) H. Kaminskis Passionskantate, deren Musik für ein Mysterienspiel bestimmt ist, worin verschiedene Evangelienstellen zum mündlichen Vortrag gelangen. So schön auch die einzelnen Sätze der 6teiligen Musik sind, namentlich in den Chorälen und Instrumentalsätzen (angelehnt an alte Meister)· dem Ganzen fehlt die Einheitlichkeit. Weitgehender Kultur erfreut sich im B. V. die Bach-Kantate; dargeboten — u. a. „Christ ist erstanden" — sowohl im Konzertsaal wie auch im Rahmen des Gottesdienstes, entsprechend ihrer ursprünglichen Bestimmung. Bei eben demselben Chor ist trefflich

aufgehoben die ältere Kirchenmusik eines Roselli, Palestrina, Jacob Handl.

Zu rechter Zeit (Karneval) kam die heitere, klassische Musik von J. Strauß, Mozart (Deutsche Tänze), F. Schubert (Ballett aus „Rosamunde"), Weber (Aufforderung zum Tanz) auf einem Walzerabend der Barmer Konzertgesellschaft vor überfülltem Hause zu Worte. Dankbare Zuhörer fanden F. Schuberts „Unvollendete" (h-moll-Sinfonie) und Beethovens „Fünfte". An sonstigen hochwertigen Darbietungen instrumentaler Art sind noch zu erwähnen: Ouvertüre zur „Zauberflöte", S. Bachs 6. brandenburgisches Konzert, F. Liszt Es-dur-Klavierkonzert, von Hermann Hoppe-Berlin temperamentvoll und mit brillanter Technik gespielt.

Der etwas vernachlässigten Kammermusik nahm sich das Schoenmaker'sche Kammerorchester mit Bachs C-dur-Violinkonzert, Christian Förckers (Zeitgenosse S. Bachs) G-dur-Suite, Fasch's Sonate d-moll, Mozarts kleiner Nachtmusik, sowie ferner das Wuppertaler Konrad-Quartett (Haydn, Opus 74,3; Beethoven 18,2; Mozart, Klavierquartett g-moll, worin Frau Ellen Saatweber-Schlieper-Barmen sich glänzend betätigte) liebevoll und erfolgreich an.

Als Karfreitagskonzert bot der Barmer Sängerchor eine stimmungsvolle Kantate zum Gedächtnis der im Weltkrieg Gefallenen von Ludwig Baumann; ferner die „Passion" Opus 145 für Orgel, eindrucksvoll von Hermann Inderan vorgetragen. Eine „Frühlingsfeier" beging der Oberbarmer Sängerhain (Dirigent Edmund Liefiner), der mit gewohnter Akkuratesse bekannte und weniger bekannte Chöre von Pache, Nößler und andern Meistern des Männerchores sang.

In der Schwesterstadt Elberfeld fand die Konzertgesellschaft (Dirigent von Hoeßlin) mit Hubert Pfeiffers glänzend aufgeführter E-dur-Messe ein begeisterungsvolles Publikum, wie gleichfalls bald darauf in der kleinen Nachbarstadt Langenberg durch den Bürgerhaus-Chor unter Leitung von Gustav Mombaur. Über das neue, lebhaftes Aufsehen erregende Werk hat unsere Zeitschrift an anderer Stelle eingehend berichtet. — Weihevoll am Karfreitag verlief die Aufführung von Bachs „Matthäuspassion" unter feinsinniger Mitwirkung von Karl Erb, Hermann Abelmann, Grete Korten, Ruth Arndt. — Von ihrer gereiften Gesangs- und Musikkultur legte die hiesige Kurrende (Dirigent Erich von Baur) erneut beredtes Zeugnis ab in Passionsmusiken von Michael Haydn und Joseph Haas.

Geschmackvoll ausgewählte und feinfühlig wiedergegebene Werke brachten einen interessanten Überblick über die Instrumentalmusik von S. Bach an bis auf die Gegenwart; hervorgehoben seien: das 12. Concerto grosso (h-moll) von Händel; das 6. brandenburgische Konzert von S. Bach; die g-moll-Sinfonie von Mozart; das d-moll-Konzert von J. Brahms, das Hermann Hoppe-Berlin prachtvoll wiedergab; das G-dur-Klavierkonzert von Beethoven, dem unser einheimischer Virtuose E. Potthof ein berufener Interpret war.

Wie in Barmen trat auch in Elberfeld die Kammermusik bescheiden in den Hintergrund. Wir hörten u. a. S. Bachs Kunst der Fuge für 2 Klaviere; kraftvoll klar gegliedert, technisch sicher gespielt von Prof. Petyrek und Rehberg. Ein Mozartabend (B-dur-Quartett, g-moll-Klavierquartett) des Konrad-Quartetts fand ein sehr dankbares Publikum. Wie überall wurde auch hier mit Beifall überschüttet Dusolina Giannini, die berühmte italienische Sängerin, die allerdings mit dem Vortrag gemütstiefer deutscher Lieder manches deutsch empfindende Herz nicht voll zum Mitklingen und -schwingen zu bringen vermochte, während die eigentliche italienische Gesangskunst dieser Künstlerin uneingeschränktes Lob verdient. Nichts wesentlich Neues zu erwähnen ist über die beiden deutschen Gesangsmeister Franz Völker und Heinrich Schlusnus, die ja alljährlich in allen größeren Städten mit ziemlich gleich bleibendem Programm auftreten.

Was das Vereinswesen betrifft, haben die alteingesessenen Chöre nach wie vor ihr altes, dankbares Publikum, das ihnen treu bleibt; zu ihnen zählt die Colombey, Laetitia, der Lehrer-Gesangverein, welch letzterer unter straffer Leitung von F. von Hoeßlin seine Zuhörer erfreute mit erlesenen Chören von H. Wunsch, J. Brahms, R. Strauß, H. Pfeiffer.

Unter den kirchlichen Chören des Wuppertales ragt neuerdings der von Erich von Baur geleitete Reformierte Gesangverein hervor und bescherte eine örtliche Neuheit: Die Markus-Passion von K. Thomas, fußend auf der alten Motettenpassion des L. Lechner, die auf solistische und instrumentale Mittel ganz verzichtet und dem Chor allein es überträgt, die Leidensgeschichte Jesu der Gemeinde zum inneren Erlebnis zu bringen.

Eine besonders nachhaltige Abendmusik fand in der Lutherkirche des benachbarten Solingen statt, veranstaltet zum Besten der Erwerbslosen von zwei geistlichen Männerchören, welche volksliedmäßige Gesänge und die Psalme 40 und 97 in der Vertonung von Ernst Everts (als Kammersänger rühmlichst bekannt und anerkannt), der sich in seinem Stil glücklich an Schubert und Mozart anlehnt, mit tiefer, nachhaltiger Wirkung sangen. Zwei selten gehörte, geistvolle Werke hoben sich aus dem reichhaltigen Programm hervor: der zweite Satz aus dem d-moll-Konzert für 2 Vio-

linen von S. Bach und eine Sonate für 2 Violinen von Purcell.

Die Intendanz der vereinigten Bühnen Barmen-Elberfeld hält nach wie vor an dem alten bewährten Grundsatz fest, in einer krisenvollen, schweren Zeit sich in Hinsicht der Feststellung des Spielplanes auf Experimente, die fehlschlagen können, nicht einzulassen; einstudiert werden fast nur solche Werke, deren Erfolg sicher ist. Für Abwechselung ist ausreichend Sorge getragen. Die heitere Musik war in der Zeit nach Neujahr 1931 vertreten durch: „Fledermaus", „Die lustige Witwe", „Wiener Blut", „Schwarzwaldmädel". Wer höhere Ansprüche stellt, fand sie befriedigt in: „Carmen", „Troubadour", „Cavalleria rusticana", „Bajazzo", „Waffenschmied", „Zar und Zimmermann", „Corregidor", „Lohengrin", „Meistersinger". Mozart ging bisher trotz des Jubiläums (am 21. 7. 1931 175. Geburtstag!) leer aus. Debussys impressionistische Oper „Pelleas und Melisande" konnte hier die Herzen nicht recht erwärmen; dem Werke fehlt die sich von Bild zu Bild steigernde, dramatische Durchschlagskraft. Die Hauptrollen sind an unserer Bühne sämtlich in guter Besetzung, durchaus lobenswert die Chorleistungen. Der Besuch ist zufriedenstellend. Aller Voraussicht nach bleibt die Oper auch 1931/32 bestehen. H. Oehlerking.

## AUSLAND.

PARIS. Die beiden hiesigen, im Vergleich mit Berlin, ungenügend subventionierten „Nationalopern" sind vom Staate verpflichtet worden, jedes Jahr einige neue Werke zeitgenössischer französischer Komponisten aufzuführen. Die „Opéra-Comique" gab Anfang Februar „Cantegril", 4 Akte von Roger-Ducasse, nach dem wenig opernmäßigen Textbuch von Escholier. Die uneinheitliche Handlung in einem katalonischen Dorfmilieu erschien zu lang und das Sujet banal: Entführung einer Braut, die eine Vernunftehe schließen sollte, durch ihren wirklichen Liebhaber. Manche Volksszenen ermangelten nicht (nach dem Prototyp von Bizet) einer gewissen Lebhaftigkeit, nur störte auf der Bühne die zu große Hastigkeit der Massen — nach der Hauptprobe zu urteilen, zu der, neben den Pariser, auch die ausländischen Pressevertreter eingeladen worden waren. Diese eintrittsfreien „répétitions générales" tragen in der Capitale einen besonderen Charakter. Es ist der Treffpunkt großstädtischer Intelligenz, der Fachleute und Melomanen, die sich sonst solchen Operngenuß nicht leisten können. Viele kennen sich, und in den Pausen wird lebhaft diskutiert. „Wagner ist und bleibt Trumpf!" sagte mir auf deutsch ein Musikologe, als ich bemerkte, daß auch Roger-Ducasse (nicht zu verwechseln mit Paul Dukas, Autor des „Zauberlehrlings"!) diesem Einfluß unterlegen ist. Erst wenn der Komponist katalonische Volksthemen in den Chören verwendet, wird seine Musik charakteristisch und von sprühendem Leben erfüllt. Das ganz vorzügliche Orchester spielte unter Leitung Louis Masson's zwar sehr dezent, aber etwas farblos. Und in der „Großen Oper" gab man aus „Pietätsgründen" Ende April „Guercoeur", ein Musikdrama des gefallenen Albéric Magnard heraus (von Guy Ropartz vollendet und instrumentiert). Auch hier „abendfüllende" Längen, die in der Peripherie Wagners liegen, ohne im Mindesten seine Ausdrucksstärke zu erreichen. — Arthur Honeggers Operette „Roi Pansole", teilweise als Singspiel alt-französischen Genres, dann wieder als Revue mit dem unvermeidlichen „Nu" ausgestattet, kann nur als ein sensationelles Saisonzugstück gelten. — Nach Brüssel kam die „Psalmen-Symphonie" von Igor Strawinsky auch in Paris in die Öffentlichkeit und entpuppte sich einfach als eine dreisätzige Reihenfolge verschiedener Stimmungen, die Klage, Hoffnung und Frohsinn bedeuten könnten. Man merkt die Fortsetzung des „Oedipus-Rex", was die kompositorische Eigenart betrifft: auch hier scheint Strawinsky vom persönlichen Imperativ einigermaßen abhängig zu sein. Der melodiöse Schlußsatz ist der beste — hier wirkte das Werk zum Teil sogar ergreifend und man bedauerte, daß Strawinsky, trotz des frenetischen Beifalls, zur Wiederholung dieser scheinbar aus religiösem Gefühl entstandenen Komposition nicht zu bewegen war. — Als „erste Aufführung in Frankreich" kündete ein Pasdeloup-Konzert das nur in Wien und Berlin (außerhalb Rußlands) aufgeführte Orchesterstück „Stahlgießerei" von Mossolow an, das zur Kategorie solcher spannender Schöpfungen, wie z. B. Honeggers „Pacific" gehört: Massenwirkung, die eine Maschinenfabrikstimmung vorzutäuschen sucht. Diese zur Gestalt gewordene Expression gelingt dem Autor glänzend. Wie anders mutet da die durch us lyrische I. Symphonie des i. J. 1900 jung verstorbenen, talentvollen Kalinnikow an! In Leipzig und Erfurt schon 1910 aufgeführt, erlebte sie in Paris eine gute Wiedergabe durch das neugegründete „erste russische Symphonieorchester im Ausland". Beide Russen-Antipoden zeugen deutlich von der musikalischen Evolution der Kunst in den letzten 35 Jahren. — Der junge A. Tscherepnin bewies mit seinem knapp gefaßten Klavierkonzert, daß eine Fortentwicklung der tonalen Musik doch möglich ist. Was er bot, war klanglich, ohne jeden schwärmerischen Melos, schwer realisierbar und doch von einer einheitlich anmutenden Beweglichkeit erfüllt. Weniger gelungen ist seine „Magna Mater", von Gabriel

Pierné bei Colonne aus der Taufe gehoben. Hier beschreitet A. Tscherepnin den Weg einer komponierten Literatur und, um die Idee der Erde, zu der wir alle zurückkehren, konkret auszudrücken, läßt er sein Orchesterwerk vom Schlagzeug allein schließen, wodurch der Eindruck der manigfaltigen thematischen Arbeit leider zerstört wird. — Das junge Talent von Julius Krein hat sich erfreulicherweise auch der tonalen Seite zugewendet. Sein symphonisches Stück „Destruktion" trägt das Zeichen der Zeit: drohender Untergang jeder Kultur und Friedenssehnsucht. Bei Anwendung düsterer Klangart weist es eine gewisse tonsprachliche Substanz auf. Walter Straram, der Förderer der jungen Musikergeneration, dem aber die schöpferische Potenz eines Führers nicht völlig gegeben ist, versteht, als geistig eingestellter Dirigent, den neuen Werken eine musikalisch-naturhafte Ausgestaltung zu verleihen. Unter ihm hörte man auch das bereits in Königsberg aufgeführte Cellostück von Tibor Harsanyi, das Maurice Maréchal prachtvoll spielte. — Zwei andere Dirigenten, beide derselben Abstammung, zeugen deutlich den Einfluß verschiedener Dirigierschulen. Der in Frankreich aufgewachsene Wladimir Golschmann ist elegant in Bewegung und Interpretation, ohne sich viel um den Inhalt der Werke zu kümmern. Der in Düsseldorf tätige Jascha Horenstein offenbarte sich, bei großer Bescheidenheit im Auftreten, als echter Musiker, der innerlich lebt, wenn er am Pult steht. Trotz der wenigen Proben verwandelte er das Lamoreux-Orchester in einen erstklassigen Klangkörper, vorzüglich in der tiefempfundenen e-moll-Symphonie von Brahms. Der ungeheure Beifall, den der vornehm-ernste Georges Enesco (Bukarest) dabei hervorrief, übertraf sogar den Erfolg von Hubermann, der sehr souverän und beseelt Tschaikowsky's Konzert spielte. Beide Geiger mußten Bach zugeben. Überhaupt war der Anfang des Jahres 1931 reich an Violinvirtuosen allerersten Ranges, an der Spitze Adolf Busch, neben dessen vorbildlicher Auslegung des Beethoven-Konzertes auch die musikalisch abgeklärte Wiedergabe von Georg Kulenkampff (Berlin) sehr anerkannt wurde. Jacques Thibaud, als Gegenpol, entzückte das mondaine Publikum mit seinem, wie immer, eleganten Spiel, das, eher schön als tief, von einem besonderen Charme ist. Dann stellte sich ein bemerkenswertes Wunderkind vor: ein 9jähriger Junge, Paul Makonowitzky, von gleicher Herkunft wie Menuhin. Reine Intonation, naivnatürliches Phrasieren, solide technische Basis und bedeutende Kraft des Tones sind für sein Alter staunenswert — ein vielversprechendes Talent. — Ferner möchte ich noch den Beifall erwähnen, den das neue Berliner Ortenberg-Quartett mit dem neuesten Opus von Conrad Beck auslöste. Dieses „Streichquartett mit Orchester" interessierte hauptsächlich durch die geschickte Gegenüberstellung der verschiedenen Klangwerte, ebenso wie das, auch zum ersten Male in Paris, von Marcelle Meyer aufgeführte zweite Klavierkonzert mit Blechinstrumenten von Hindemith, der durch den erlösenden C-dur-Schluß die „Rückkehr zur Tonalität" durch die Tat bewies! Das neue Konzert für Bratsche von Milhaud erschien dagegen als ein ziemlich nichtssagendes kurzes Werk. Auch die letzten Kompositionen von Vincent d'Indy, dessen 80jährigen Geburtstag man durch die Aufführung seines melodiösen Jugendwerkes „Das Lied von der Glocke" (nach Schiller), unter Teilnahme der „Scola Cantorum", ehrte, haben entschieden keine größere Bedeutung als die einer achtbaren Arbeit eines routinierten Tondichters. — Trotz der Moderne wird in Paris die altklassische Musik keineswegs vernachlässigt, sondern von einigen dazu bestimmten Vereinigungen, sowie privaten Künstlern, sehr kultiviert. Der Professor der „Ecole normale" Georges Dandelot bot an einem Abend viel Schönes, wie z. B. die von ihm „realisierte Originalbesetzung für Streichorchester des Vivaldi-Konzertes d-moll op. 3 (bekannt als „Orgelkonzert von Friedemann Bach") und das Cellokonzert D-dur desselben Meisters. — Im „Effort" trug Tinayre mit weicher Tenorstimme, neben verschiedenen Gesängen aus dem 13. Jahrhundert, Lully und Bach verständnisvoll vor, und der Organist Cellier spielte inzwischen eine wohlklingende, für ein „Te Deum" bestimmte „erste existierende Tabulatur für Orgelspiel" eines unbekannten Organisten des XV. Jahrhunderts (herausgegeben von dem Pariser Musikologenverein). — Im „Conservatoire" machte Marg. Roesgen-Champion, selbst eine vortreffliche Clavecinistin und Komponistin, die Pariser Musikkreise mit dem Konzert für Clavecin, 2 Violinen und Cello, des „Mailänder" Joh. Christ. Bach, in ihrer wohlgelungenen Bearbeitung „nach Angaben der Steingräber-Ausgabe" bekannt und interessierte stark durch den stilvollen Vortrag des Quartetts e-moll (mit Flöte) von Telemann. — Dann gab die „Société de Musique d'Autrefois" ihren überfüllten Vereinsabend. Roger Desormière brachte eine Reihe eigenartiger Madrigale von Monteverde, sowie die „Jagdkantate" (Nr. 208) von Joh. Seb. Bach für ein Vokalquartett, sehr sorgfältig vorbereitet, ebenso wie das fröhliche Quartett (für Flöte und Streicher) D-dur op. 28 von Mozart, zu Gehör. Es ist zu betonen, daß sämtliche Werke auf authentischen Instrumenten der Epoche, wie „Schnabelflöten" und der ganzen Fa-

milie der „Violen", vorgetragen wurden. — Nachdem die „Affaire Weingartner" monatelang die Pariser intensiv beschäftigte und sogar Anlaß zu politischem Parteispiel gab, fanden die zuerst aus „Vernunftsgründen" abgesagten Konzerte von Felix Weingartner doch noch nach Ostern statt und verliefen gänzlich störungsfrei. Der stürmisch begrüßte Kapellmeister zeigte, das ausgezeichnete Pasdeloup-Orchester leitend, die bekannten Dirigentenqualitäten. Weingartner'sche Beethovenauffassung, die vor Erscheinen Furtwänglers allein maßgebend war, und die auch heute als „ideal-klassische" gelten kann, wirkt infolge der aussichtslosen Festlegung der Klangform etwas stereotyp. Unerreicht war Weingartner in der „Fantastischen" von Berlioz, den er besser kennt und fast mehr verehrt als die Franzosen selbst. Felix Weingartners Pariser Erfolg übertraf alle gehegten Erwartungen: der „Olympier" feierte Triumphe. — Ich schließe diesen Brief unter dem gewaltigen Eindruck des Schwanengesanges Gustav Mahler's „Lied von der Erde", das Will. Mengelberg mit dem Amsterdamer Concertgebouw-Orchester und den Solisten: Rosette Anday und Jacques Urlus so farbenreich herausbrachte, daß man, mit der Bethge'schen Dichtung, den japanischen Frühling in Paris einziehen glaubte.

Anatol v. Roessel.

PRAG. (Uraufführungen.) Drei Uraufführungen innerhalb von vier Wochen stellen im Prager deutschen Konzertleben einen recht ansehnlichen Rekord dar. Noch dazu, wo es sich um Konzertwerke großen Stils handelt. Und erst recht, da den Hauptanteil an diesen Uraufführungen die schaffende Prager deutsche Tonkunst selbst hatte. Fidelio F. Finke, der Rektor und Kompositions-Meisterlehrer der Prager Deutschen Musikakademie, bescherte uns knapp hinter einander zwei Neuheiten aus seiner musikalischen Werkstatt. Zunächst ein aus der allerletzten Schaffenszeit des Tonsetzers stammendes „Concertino" für zwei Klaviere zu zwei Händen, das vor allem durch die vitale Kraft des Rhythmus in seinen Ecksätzen imponiert, das die polyphonen und Klangmöglichkeiten zweier Klaviere bis zum Äußersten ausnützt und eine wertvolle Bereicherung der an Originalwerken dieser Gattung armen Musikliteratur bedeutet. Ein Werk, das für die Spieler ebenso dankbar wie wirksam dem Publikum gegenüber ist. Dreisätzig geschrieben, hält es die klassische Form ein, die auch in der Durchführung der einzelnen Sätze zum Ausdruck kommt. Der erste Satz ist ein rhythmisch ungewöhnlich straffer Marsch, der zweite ein ins Romantische einschlagendes „Nachtstück", der dritte ein „Rondo", in dem, wie schon sein Titel „Quodlibet" sagt, ein Reigen toller und kecker Einfälle à la Don Quixote oder Till Eulenspiegel hörbar wird. Sodann eine großangelegte dreisätzige Orgel-Suite, eine Komposition, die den großen Wurf hat und, — mitunter an Regers Orgelschöpfungen gemahnend, — die grandiosen und subtilen Wirkungen der Orgel restlos ausnützt. Einem phantasieähnlichen „Präludium" folgt ein fein abgetöntes, in Imitationen schwelgendes „Intermezzo", das durch eine gewaltige Fuge gekrönt wird. — In dem ersten philharmonischen Konzert des Prager deutschen Theater-Orchesters hob der Pianist Ignaz Friedmann ein ihm gewidmetes Klavierkonzert mit Orchesterbegleitung von dem Wiener Komponisten Karl Weigl aus der Taufe, das in seiner dreisätzigen Anlage die klassische Form wahrt. Inhaltlich und im gedanklichen Aufbau mangelt ihm leider stilistische Geschlossenheit: der erste (Allegro) Satz ist bei breitester Konzeption kurzatmig in der Durchführung des thematischen Materials und bewegt sich stilistisch etwa auf einer Mittellinie zwichen Brahms und Richard Strauß; ihm folgt ein langsamer, durchaus in „Tristan"-Stimmung getauchter „Andante sostenuto"-Satz; den Schluß bildet ein groteskes und burleskes Rondo, dem moderne Tanzrhythmen die Physiognomie geben. Satztechnisch ist das Werk gemäßigt modern, eher konservativ zu nennen. Die Klavierstimme ist sinfonisch in das Instrumentalbild eingeordnet und hat nicht immer die erforderliche Gelegenheit, richtig zur Geltung zu kommen. Der Orchesterdirigent Prof. Georg Széll tat bei diesem Konzerte wohl auch dynamisch in der Orchesterbegleitung, die an sich dick genug ist, manchmal zu viel des Guten, den Klavierpart zu decken. Friedmann spielte das schwierige Werk mit passionierter Hingabe, vermochte aber pianistisch doch nicht mehr aus ihm herauszuholen, als es zu geben hat. — Das führende tschechische Sinfonie-Orchester, die „Tschechische Philharmonie", die heuer das Fest ihres dreißigjährigen Bestehens feiert, hat aus diesem Anlasse bisher zwei große Festkonzerte gegeben; das eine dirigierte der Russe Nic. Malko, das andere der Italiener Bern. Molinari. Doch gab es hiebei keinerlei Überraschungen: weder im reproduktiven Sinne der künstlerischen Durchführung noch im produktiven Sinne der aufgeführten Tonwerke. Die eigentliche künstlerische Feier wird also noch abzuwarten sein.

E. J.

## MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Auf Beschluß der österreichischen Regierung soll anläßlich des 200. Geburtstages von Josef Haydn im kommenden Jahre eine repräsentative Haydn-Feier veranstaltet werden. Unter Leitung von Clemens Krauß wird am 31. Mai 1932 im Rahmen

der offiziellen Gedenkfeier eine musikalische Veranstaltung stattfinden. Ferner sind zwei große Orchester- und Chorkonzerte, zwei Kammermusikabende sowie die Aufführung einer der großen Haydn-Messen im Stephansdom und eine Feier in der Akademie für Musik und darstellende Kunst geplant. Auch eine Haydn-Ausstellung, auf der Erinnerungsgegenstände an den großen österreichischen Tondichter und seine Zeit vereinigt werden sollen, ist vorgesehen. Von der burgenländischen Landesregierung in Eisenstadt ist für den April des nächsten Jahres ebenfalls eine Gedenkfeier für Josef Haydn geplant; in der Eisenstädter Bergkirche, wo sich das Grabmal Haydns befindet, wird eine feierliche Messe und eine Musikveranstaltung stattfinden.

Die Haydn-Feier der Stadt Remscheid sieht folgendes Programm vor: Mittwoch, den 9. März: Sinfoniekonzert im Schauspielhaus. Sonntag, den 13. März: Kammermusikabend im Realgymnasium, Elberfelderstraße. Dienstag, den 15. März: Orchesterkonzert des Remscheider Instrumentalvereins in der „Concordia". Solistin: Hilda Ohlson, Klavier. Donnerstag, den 17. März: Jugendkonzert für die höheren Schulen im Schauspielhaus. Sonnabend, den 19. März: Hausmusikabend im Heimatmuseum. Sonntag, den 20. März: Chorkonzert des Städt. Singvereins im Schauspielhaus: „Die Schöpfung".

Am 30. und 31. Januar 1932 findet ein zweitägiges Bachfest mit Uraufführungen aus der Bachsammlung von Manfred Gorke in Eisenach statt. Es wirken mit: Prof. Rich. Wetz, Erfurt; Otto A. Köhler, Bochum; der Dr. Engelbrechtsche Madrigalchor, Erfurt; Erhard Krieger u. a.

## GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Der „Provinzialverband der evang. Kirchenmusiker Ostpreußens" wählte an Stelle des in der letzten Hauptversammlung zum Ehrenmitgliede des Vorstandes ernannten Kantors i. R. Neumann Kantor Juschkus, für den nach Königsberg versetzten Kantor Rompa, Powunden, Kantor Weinert, Barannowen, Kr. Sensburg, und für den freiwillig ausscheidenden Kantor Randzio, Alt-Ukta, Kantor Kernke, Grünhagen, Kr. Pr.-Holland, in den Vorstand.

Der Verband deutscher Orchester- und Chorleiter macht zur Vermeidung vielfach vorgekommener Mißverständnisse darauf aufmerksam, daß sein geschäftsführender Vorsitzender Dr. Rudolf Cahn-Speyer zwar am 28. September 1931 sein Amt im Verband der konzertierenden Künstler Deutschlands niedergelegt hat, jedoch seine bisherige Tätigkeit im Verband deutscher Orchester- und Chorleiter unverändert beibehält. — Die Geschäftsstelle des Verbandes befindet sich vom 1. Nov. ab in Berlin-Friedenau, Bachestr. 4 (an der Kaiserallee).

Als Notgemeinschaft des Deutschen Musikerverbandes ist ein Hamburg-Altonaer Symphonieorchester ins Leben gerufen worden. Die Leitung dieses Orchesters aus engagementslosen Musikern hat Claus-Eberhard Clausius. Das in der Probenarbeit bereits zu einem einheitlichen Klangkörper zusammengeschlossene Orchester veranstaltete mit starkem Erfolg sein erstes großes Konzert im Conventgarten.

In Mannheim hat sich unter dem Vorsitz von Dr. Friedrich Eckart und Prof. Willy Rehberg eine Arbeitsgemeinschaft von Musiklehrern und -Lehrerinnen zusammenschlossen. Dieselbe bezweckt die allgemeine musikalische Bildung ihrer Mitglieder zu heben durch Vorträge, Diskussionen und kleine Arbeitskurse um Probleme der Musikerziehung, Musikpflege und Musikwissenschaft, durch gemeinsame musikalische Veranstaltungen, Beschaffung einer Bücherei und sonstiger Lehrmittel und durch Preisermäßigung beim gemeinsamen Besuch von Theater und Konzerten. Ordentliches Mitglied kann jeder in Mannheim-Ludwigshafen und dessen weiterer Umgebung ansässige Berufsmusiker werden, ohne Rücksicht darauf, ob er frei oder organisiert ist, außerordentliches Mitglied jeder Musikfreund. Der Beitrag ist bei dieser auf breitester Basis gestellten Gemeinschaft sehr gering. Auskunft durch den Schriftführer: Dr. Rudolf Bellardi, Mannheim, Lange Rötterstr. 2, Tel.-Nr. 53938.

In Chemnitz hat sich eine „Vereinigung für stilechte Wiedergabe alter Musik" gebildet. Ihr gehören an: Konzertmeister Max Falkenberg (Violine, Bratsche und Viola d'amore), Konzertmeister Otto Rosenthal (Violoncello und Viola da gamba), Kammermusiker Heinz Rösemeier (Quer- und Blockflöte), Fritz Müller (echtes Cembalo und Orgel). Geschäftsstelle: Chemnitz-Altendorf, Kochstr. 35. Die Vereinigung spielte am 18. September im Mitteldeutschen Rundfunk von Fritz Müller bearbeitete Werke für Flöte, Viola d'amore, Gambe und Cembalo, sowie ferner unter Mitwirkung der Konzertmeister Heinrich Bobell und Hannes Otto die „1. Kammermusik" der Städtischen Kapelle. Das Konzert stand unter dem Leitgedanken: „Wie man vor 200 Jahren musizierte".

Der „Berliner Tonkünstler-Verein" e. V. hielt seine diesjährige Hauptversammlung unter großer Beteiligung ab. Zahlreiche bekannte Berliner Tonkünstler, wie Prof. Dr. Max v. Schillings, Dr. Georg Schumann, Lotte Leonard, Prof. Albert Fischer, Paul Schramm, Prof. Julius Dahlke, Maria Leo, Hilde Ell-

ger u. a. nahmen an der Versammlung teil, in der der langjährige Führer der deutschen Tonkünstler, Komponist Arnold Ebel, Bericht über die Arbeit des Verbandes, über die Verhältnisse im deutschen Musikleben und über die schwierige Lage des Berufsstandes abstattete. In der anschließenden Neuwahl des Vorstandes wurde Arnold Ebel mit sehr großer Mehrheit für die Dauer der beiden nächsten Geschäftsjahre zum Vorsitzenden wiedergewählt. Zum stellvertr. Vorsitzenden wurde Prof. Kurt Schubert, zum geschäftsf. Vorsitzenden MD. Willy Rott gewählt. Auch die übrigen Vorstandsmitglieder wurden in ihren Ämtern bestätigt.

## KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

In Prag wurde unter Leitung von Prof. Erwin Schulhoff ein Jazzkonservatorium gegründet.

Dem Jahresbericht des Jenaer Konservatoriums Oktober 1930—31 entnehmen wir, daß das Institut von 310 Volksschülern besucht war, außerdem erhielten 270 Studierende des Pädagog. Instituts der Universität ihren instrumentalen Unterricht am Konservatorium. Chor- und Orchesterklassen bewährten sich neben solistisch auftretenden Schülern in den acht öffentlichen Vortragsabenden. Die Theaterschule wurde unter günstigen Auspizien wieder eröffnet. Die staatliche thüringische Privatmusiklehrer-Prüfung bestanden 6 Prüflinge am Konservatorium. Neu berufen wurde Prof. Brieger (bisher in Breslau), der mit dem Direktor Prof. Eickemeyer vor allem sich der Ausbildurg der Seminaristen widmet.

Die Staatliche Hochschule für Musik zu Weimar veranstaltete am 29. November, dem 65. Geburtstag des am 20. August ds. Js. verstorbenen Komponisten Waldemar von Baußnern (Direktor der Schule von 1909 bis 1916), ein Gedächtniskonzert, in welchem drei Choral-Inventionen für Kammerorchester, zwei Präludien und Fugen für Klavier („Dem Gedächtnis der Toten" und „Den Lebenden") und die symphonische Legende „Die himmlische Orgel" für Bariton und Orchester zur Aufführung gelangten. Die Leitung des Hochschul-Orchesters lag in den Händen von GMD. Dr. Ernst Praetorius. Die Klavier-Soli wurden von Bruno Hinze-Reinhold, dem Direktor der Anstalt, gespielt und das Bariton-Solo sang Walter Meyer vom Deutschen Nationaltheater.

Die im Lehrkörper der Staatsakademie für Musik und darstellende Kunst in Wien entstandenen Lücken sind wie folgt ausgefüllt worden: 2. Schauspielklasse: Wilh. Klitsch, operndramatischer Unterricht: Hans Duhan, Leitung der Opernaufführungen: Robert Heger, Meisterklasse für Klavier: Emil Sauer, für Cello: Prof. Buxbaum.

## KIRCHE UND SCHULE.

Als ein künstlerisches Ereignis ungewöhnlicher Art darf die Aufführung der „Klavierübung dritter Teil" von J. S. Bach gelten, die von der bekannten Mühlhausener Organistin Frieda Mickel-Suck gemeinsam mit Musikdirektor Erhard Krieger unternommen wurde. Es handelt sich um eine besondere Einrichtung des Werkes mit Einfügung von Chorälen im vierstimmigen Chorsatz, um das liturgische Element des Werkes zu betonen.

Kirchenmusikdirektor Arno Laube in Borna b. Leipzig bereitet für diesen Winter fünf kirchenmusikalische Abendfeiern vor, in deren Mittelpunkt der Choral steht.

Von dem jungen Komponisten Kurt Fiebig, der kürzlich den Preuß. Staatspreis für Komposition (Mendelssohn-Preis) erhielt, bringt jetzt „Die Kantorei" (Schallplatten mit evangelischer Kirchenmusik) mehrere Tonsätze für gemischten Chor und Kammerchor zu bekannten Advents- und Weihnachtsliedern.

Der Aschaffenburger Organist Max Hellmuth gab mit der Sängervereinigung eine kirchenmusikalische Weihestunde mit Orgelwerken von Bach, Gronau, Lübeck, mit Männerchören von Palestrina und Karl Kraft. Die beiden Chöre von Karl Kraft, die uraufgeführt wurden, erregten ganz besonderes Interesse.

## PERSÖNLICHES

Otto Siegl erhielt eine ehrenvolle Berufung als Leiter des rühmlich bekannten Musikvereins der Stadt Herford. Als erstes Konzert dirigiert er dort das „Deutsche Requiem" von Brahms.

Für das Fach der Musikwissenschaft habilitierte sich an der Sächs. Techn. Hochschule der bisherige Assistent am Pädagogischen Institut Dr. Gerhard Pietzsch aus Dresden. Seine Habilitationsschrift ist betitelt „Die Musik im Erziehungs- und Bildungsideal des ausgehenden Altertums und frühen Mittelalters"; sein Habilitationsvortrag handelte über „Den Wandel des Klangideales in der Musik".

Zum ersten Kapellmeister des neugegründeten Sudetendeutschen Städtebund - Theaters wurde Karl Maria Pisarowitz, ein ehemaliger Schüler der Prager Deutschen Musikakademie (Klasse Zemlinsky), ernannt. E. J.

Der städtische Musikdirektor, Professor Felix Woyrsch, trat am 1. November in den Ruhestand. Prof. Woyrsch, der als Komponist sich weit über das großhamburgische Städtegebiet hinaus einen Namen gemacht hat, ist am 8. Oktober 1860 in Troppau geboren. Er ist Mitglied der Akade-

mie der Künste in Berlin und seit 1903 Dirigent der Altonaer städtischen Symphonie-Konzerte. Seit 1894 bereits dirigiert Felix Woyrsch den Altonaer Kirchenchor, seit 1895 die Altonaer Singakademie. Gelegentlich der Felix-Woyrsch-Woche, die zum 25jährigen Jubiläum der städtischen Volks- und Symphonie-Konzerte im Januar 1928 von der Stadt Altona veranstaltet wurde, erhielt Professor Woyrsch die Silberne Plakette der Stadt Altona. Wenn Prof. Woyrsch auch nunmehr als Beamter in den Ruhestand tritt, so wird der Dirigent und Tonkünstler sicherlich auch noch weiterhin tätig sein.

Der Münchener Musikdirektor Josef Schmid feierte am 1. November sein 30jähriges Dienstjubiläum als Domorganist. Schmid gehört zu den Menschen und Künstlern, deren großes Wirken fernab dem tosenden Musikbetriebe der Großstadt verläuft. Als Schüler der Akademie der Tonkunst in München (bei Rheinberger) zählt er zu der eigentlichen Münchner Schule.

Der beliebte langjährige Tenor des Hamburger Stadttheaters, Kammersänger Karl Günther, ist auf eigenen Wunsch aus dem Verband des Stadttheaters entlassen worden.

Die Leipziger Gesangspädagogin Rose Arnold erhielt einen Ruf an das Sternsche Konservatorium in Berlin, wird aber trotzdem ihre volle Lehrtätigkeit in Leipzig beibehalten.

Der Komponist Friedrich Karl Grimm (Schüler von Stephan Krehl am Leipziger Konservatorium) ist als Lehrer an die Dirigentenschule des Sternschen Konservatoriums berufen worden.

GMD. Dr. Julius Kopsch wurde als Chordirigent des Erkschen Männergesangvereins verpflichtet, nachdem Prof. Max Stange sein Amt nach 30jähriger Tätigkeit niedergelegt hat.

Der Direktor des Tschechischen Staats- und Nationaltheaters in Prag Dr. K. Safařovič ist in den Ruhestand getreten; sein Nachfolger wurde noch nicht ernannt. E. J.

Prof. Paul Stöbe konnte in diesen Tagen das 40jährige Berufsjubiläum als Kirchenmusiker begehen. Er wurde am 4. November 1891 als Domorganist in Halberstadt angestellt, hierauf 1894 zum Kantor der evang. Stadtkirchen in Zittau gewählt, welches Amt er 31 Jahre bekleidet hat. Noch heute ist Prof. Stöbe als Kirchenmusikdirektor der Ephorie Zittau ehrenamtlich tätig und auch Sachverständiger des Landeskonsistoriums für Orgelbau.

Der Opernsänger Richard Groß wurde zum künstlerischen Leiter der Breslauer Oper nach dem Rücktritt von Robert Hasé ernannt.

Prof. Richard Hagel, der frühere ständige Dirigent des Berliner Philharmonischen Orchesters, wurde von der Direktion der Nationaloper in Riga zu einem Sinfoniekonzert am 4. Dez. und zu einem Rundfunkkonzert verpflichtet. Er wird in Riga die „Lustspiel-Suite" von H. Wunsch zur Erstaufführung bringen.

Der Violinist Max Rostal wurde als Nachfolger von Prof. Deman an die Berliner Musikhochschule berufen.

*Geburtstage:*

Seinen 60. Geburtstag feierte Wilhelm Nagel, Bundeschormeister und Vorsitzender des Musikausschusses im Schwäbischen Sängerbund (DSB).

Der Musikhistoriker Geh. Regierungsrat Prof. Dr. Oskar Fleischer, der am 2. November das 75. Lebensjahr vollendete, ist in Zörbig in der Provinz Sachsen geboren und hat seit 1892 an der Berliner Universität gelehrt; 1925 wurde er emeritiert. Fleischer ist bekannt als Verfasser zahlreicher kleiner Biographien unserer großen Tondichter und als Begründer der Internationalen Musikgesellschaft, deren Zeitschrift und Sammelbände er mehrere Jahre lang herausgab. Gegenstand seiner Forschungen ist namentlich die Musik der Griechen und des Mittelalters; sein Hauptwerk sind hier die dreibändigen „Neumenstudien". Er hat auch einen Führer durch die Berliner Sammlung alter Musikinstrumente herausgegeben und sich mit Fragen der vorgeschichtlichen Kultur beschäftigt.

Seinen 50. Geburtstag feierte der Hamburger Kantor und Leiter des Staatlichen Kirchenchors Karl Paulke.

Kammersängerin Therese Seehofer, einstiges Mitglied der Berliner Staatsoper, feierte ihren 85. Geburtstag.

*Todesfälle:*

† Emanuel Moór, der bekannte Komponist und Pianist, in Genf im Alter von 68 Jahren. Moór lebte auch eine Zeitlang in Berlin. Lilli Lehmann hat er auf vielen Konzertreisen begleitet. Neben zahlreichen Werken für Klavier und Violine hat er auch zwei Opern geschrieben. Er ist der Erfinder des Moór-Doppelklaviers.

† Dr. phil. Friedrich Schwabe, Opernsänger in Bremen, Basel u. a. O., zuletzt Lehrer, Musikschriftsteller und Kritiker in Berlin, am 14. Okt. nach schwerem Leiden.

† in Freiburg im Alter von 66 Jahren Professor Dr. Peter Wagner, Inhaber des Lehrstuhles für Musikwissenschaft und Gregorianischen Choralgesang, gebürtig aus Kürenz bei Trier. Er war der Verfasser zahlreicher musikgeschichtlicher Werke, die ihm internationale Anerkennung verschafften. Seine Spezialität war der kirchliche Choralgesang im Mittelalter. Seine Forschungen über Neumen wurden bahnbrechend für die Reform des Choralgesanges in der katholischen Kirche durch Pius X. Wagner war Präsident der Internationalen musikologischen Gesellschaft und Mitglied der päpstlichen Kommission für die vatikanische Choralausgabe. Er bereicherte die Kirchenmusik durch eigene Kompositionen.

† in Prag im Alter von 61 Jahren der tschechische Dirigent und Komponist Ludwig Viktor Celansky. In Wien geboren (1870), absolvierte Celansky das Prager Musikkonservatorium und war in Pilsen, Lemberg und Prag als Opernkapellmeister tätig. Celansky ist als Begründer des gegenwärtig führenden tschechischen Symphonie-Orchesters, der „Tschechischen Philharmonie“, anzusehen. Als Komponist ist Celansky, der eine ansehnliche Reihe von Orchesterstücken und sogar Opern geschrieben hat, nicht zu Ansehen und Bedeutung gelangt. E. J.

† im 61. Lebensjahre der in der Musikwelt, besonders in Berlin, wohlbekannte und geschätzte Violoncellist Max Schulz-Fürstenberg infolge Herzschlags. Unter Hans v. Bülow war er Solo-Violoncellist in Hamburg. Schon im Jahre 1897 wirkte er bei den Festspielen in Bayreuth mit, denen er etwa 30 Jahre treu blieb. In der Folge gehörte er dann bis zum Tode Arthur Nikischs (1922) als verdienstvolles Mitglied dem Philharmonischen Orchester an.

† Prof. Hans Sonderburg (Kiel) kurz nach Vollendung des 60. Geburtstages. Als Musikkritiker und Komponist hat er sich einen geachteten Namen erworben.

† am 7 November Karl Hagel, ehem. Städt. Kapellmeister und Musikschuldirektor in Bamberg, seit 1905 pensioniert, im 85. Lebensjahre. Sein Sohn ist der bekannte Dirigent Prof. Rich. Hagel.

## BÜHNE.

Das Kölner Opernhaus gibt Abonnements mit Fahrpreisermäßigung auf der Rheinuferbahn für Operninteressenten der weiteren Umgegend aus. In Düren wurde eine Ortsgruppe der „Kölner Vereinigung auswärtiger Opernfreunde“ gegründet.

Das Berliner Metropoltheater bringt am 23. Dezember die Uraufführung der Operette „Das Lied der Liebe“ von E. W. Korngold nach der Musik von Johann Strauß.

Für das Reußische Theater in Gera hat der Thüringer Landtag in seiner Sitzung am 23. Oktober die Übernahme einer Bürgschaft von 50 000 Mark. beschlossen. Der dahingehende Beschluß lautet: „Die thüringische Staatsregierung übernimmt gegenüber der Reußischen Anstalt für Kunst und Volkswohlfahrt die Gewähr für einen Betrag bis zu 50 000 Mk. für den Fall, daß die Einnahmen des Theaters in der Spielzeit 1931/1932 die Ausgaben nicht decken, und unter der Bedingung, daß die Stadt Gera eine nachfolgende Garantie in gleicher Höhe übernimmt. Eine rechtliche Verpflichtung der Anstalt gegenüber wird dadurch nicht anerkannt.“

Das Lessingmuseum in Berlin feierte den 130. Geburtstag Albert Lortzings mit dem Einakter des Komponisten „Die Opernprobe“. Direktor Georg Richard Kruse gab einen Überblick über Lortzings Persönlichkeit und Schaffen, im besonderen über die Geschichte der „Opernprobe“.

Von Carl Millöckers Operette „Gasparone“ wurde durch Dr. Ralph Benatzki eine Neubearbeitung fertiggestellt, die von den Erben Millöckers autorisiert und von der Berliner Staatsoper vertraglich zur Aufführung erworben wurde.

Der Deutsche Bühnen-Verein hat sich in einer Eingabe an das Württemberg. Staatsministerium, den Finanzausschuß des Landtags und den Oberbürgermeister von Stuttgart gewandt mit dem dringenden Hinweis auf die Bedeutung des württembergischen Landestheaters in Stuttgart und seiner Erhaltung für die deutsche und insbesondere die württembergische Theaterkunst. Es wäre außerordentlich zu bedauern, wenn es nicht gelingen sollte, das Theater über die jetzige Notzeit hinweg zu retten.

Die Dresdner Erstaufführung von Wolf-Ferraris „Die schalkhafte Witwe“ fand unter Leitung von Hermann Kutzschbach am 11. November statt.

Das Dresdner Staatstheater hat auf Regierungsbeschluß sämtliche Gagen stark herabgesetzt. Das Gehalt des GMD Fritz Busch ist von 62 000 Mark auf 36 000 Mark erniedrigt.

Am 29. November gelangte am Prager Deutschen Theater unter Leitung Prof. Georg Szélls die neueste Opernschöpfung Hans Pfitzners, die Oper „Das Herz“, zur Erstaufführung (tschechoslowak. Uraufführung). E. J.

Die soeben im Badischen Landestheater zu Karlsruhe stattgehabte reichsdeutsche Uraufführung von Jenö von Hubays Oper „Die Maske“ war ein starker Erfolg; Publikum und Presse feierten einstimmig die Leistungen des Dirigenten GMD Krips und der Kammersängerin Elsa Blank, die die tragende Rolle der „Annie“ sang.

## KONZERTPODIUM.

Unmittelbar nach der Kasseler Uraufführung fand zu Münster i. W. die Erstaufführung des Haasschen Volksoratoriums „Die hl. Elisabeth“ statt. Unter der Gesamtleitung des städtischen GMD Dr. Richard von Alpenburg gestaltete sich der Abend, dem Komponist und Dichter beiwohnten, zu einem ganz besonderen Ereignis.

Anläßlich des ersten Aufführungsabends des Tonkünstlervereins zu Dresden wirkte zum ersten Male der von Prof. Otto Richter gegründete Kammerchor mit, und zwar mit einem Programm unter dem Titel: Spätgotische Musik (eingerichtet von Otto Richter), sämtliche Werke zum ersten Male. Es kamen zum Vortrag: N. Gombert (um 1500—52): Salutatio angelica (6st.), Anton Ferin (1473—1515):

Descende in hortum meum (5- u. 8st.), Unbekannter Meister (um 1470): Oratio de Sancta Maria — In Gotts namen faren wir (8st.) (Trienter Codices 89, Nr. 667), Johann Walter (1496—1570): In Gott gelaub ich (5st.) Clemens von Papa: Ascendit Deus, Himmelfahrts-Offertorium. Der Chor, aus 8 Damen und 5 Herren bestehend, erntete ungemeinen Beifall. — Auch das instrumentale Programm, das im ersten Teil Zeitgenössische Werke brachte, verdient besonderer Erwähnung: K. von Wolfurt: Kleine Suite für Violine und Kammerorchester, op. 21, H. Wunsch: Kleine Lustspiel-Suite, Gust. Holst: Double Concerto für 2 Violinen und Orchester, op. 49.

„Das große Halleluja des Matthias Claudius" von Otto Siegl gelangt in diesem Winter in Hagen, Hannover, Linz a. d. D. und Luzern zur Aufführung.

Clemens v. Franckensteins „Tanzsuite", die bereits in $1^1/_2$ Jahren 24 Aufführungen erlebte, wird auch in dieser Saison auf zahlreichen Programmen erscheinen, u. a. in Chemnitz, Dessau, Magdeburg usw.

Hans Joachim Mosers Schuloper „Der Reisekamerad" wird nach der erfolgreichen Uraufführung in Berlin nun auch in Leipzig, Miditzsch b. Breslau, München und Erfurt einstudiert.

Joseph Haas' neues Volksoratorium „Die heilige Elisabeth", das am 1. November in Kassel seine Uraufführung erlebte, wird in den kommenden Monaten in weiteren 40 Städten zur Aufführung kommen, darunter noch in diesem Jahre in Aachen, Berlin, Cleve, Euskirchen, Frankfurt a. M., Magdeburg, Mannheim, Mühlhausen, München, Münster i. W.

Der Regensburger Volkschor (Leitung Josef Friedl) feierte sein 40jähriges Bestehen mit einem Festkonzert, das Telemanns „Tageszeiten" und J. S. Bachs Kantate „Schleicht spielende Wellen" in einer ausgezeichneten Wiedergabe bescherte. Den guten Leistungen von Chor und Orchester standen an Solisten ebenbürtig zur Seite: Hanna Buchwald-Leipzig, Elisabeth v. Pander-München, Max Meili-München und Franz Reisinger-Regensburg.

Karl Höller's op. 9 „Concertino" für Klavier, Violine, Bratsche und Kammerorchester, das auf dem diesjährigen Tonkünstlerfest in Bremen uraufgeführt wurde, ist für die kommende Saison bereits in Nürnberg (Kalix), Würzburg (Zilcher) und am Münchner Rundfunk (Winter) angenommen.

In dem Konzert der „Jenaer Liedertafel" am 10. Oktober kamen „Drei Gesänge für eine Singimme und Kammerorchester" nach Übersetzungen aus chinesischen Texten (Ein junger Dichter denkt an seine Geliebte, Jubel und Regenlied) von dem musikalischen Leiter der Jenaer Liedertafel, Musikdirektor Georg Böttcher, zur Uraufführung. Konzertsänger Walter Weber-Jena (Tenor) brachte die Lieder zum Vortrag. Das Kammerorchester wurde gestellt von Mitgliedern des Vereinsorchesters. Über die Komposition urteilt die einheimische Presse äußerst anerkennend.

Der finnische Musikwissenschaftler Prof. Heikki Klemetti bringt ein Chorwerk von Johan Helmich Roman nach 200 Jahren zur Erstaufführung. Der Komponist war Konzertmeister im Händel-Orchester und scheint auch stilistisch von Händel beeinflußt.

Die Existenz des Städtischen Orchesters in Eisenach war für den kommenden Winter in Frage gestellt, da die Freie Volksbühne, die die Konzerte des Orchesters mehrere Jahre hindurch unterstützte, ihre Musikgemeinde aufgegeben hat, und der Bühnenvolksbund seine in Aussicht gestellte Unterstützung hatte fallen lassen müssen. Nunmehr haben der musikalische Leiter, Walter Armbrust, und die Geschäftsführung des Orchesters die Konzerte in eigener Leitung übernommen und werden diesen Winter 3 Symphoniekonzerte, einen Sonatenabend und ein Kammerkonzert herausbringen.

In Bad Wildungen gelangten von Alex Grimpe Sätze aus seinen Orchesterwerken „Simon von Utrecht" und „Carneval" mit großem Erfolg zur Aufführung. Der junge Hamburger Komponist hat inzwischen ein Streichquartett vollendet und arbeitet z. Zt. wieder an einem größeren Orchesterwerk.

Der Regensburger Damengesangverein und Regensburger Liederkranz brachten unter ihrem bewährten Dirigenten MD. Richard L'Arronge eine wohl abgerundete Aufführung von Franz Liszts „Legende von der heiligen Elisabeth" heraus.

Der Cellist Helmuth Dost, Dresden, spielte mit großem Erfolg anläßlich des 75. Sterbetages Robert Schumanns in Bad Landeck Schumanns Violoncello-Konzert und weiter am gleichen Ort in einem Symphoniekonzert der Kurkapelle Dvořáks h-moll-Konzert.

Die „Natursymphonie" von S. v. Hausegger gelangt im Februar 1932 in Essen unter Leitung von Max Fiedler zur Aufführung.

Die Erstaufführung von Chören, Liedern und Kanons des in Landau wirkenden Münchner Komponisten Karl Meister fand bei Publikum und Presse eine herzliche Aufnahme.

GMD Fritz Busch wird Mitte November ein Sinfonie-Konzert des Landestheater-Orchesters in Stuttgart leiten und unter anderem Regers Romantische Suite und Bruckners Dritte Sinfonie zur Aufführung bringen.

Die neue Kantate von Otto Siegl, „Eines Menschen Lied", für Soli, gem. Chor und großes Orchester, welche vom Düsseldorfer Volkschor unter Dr. Paulig zur Uraufführung angenommen

wurde, gelangt zur österreichischen Erstaufführung in Graz unter Prof. Hans Hollmann.

Max Trapps „Divertimento" für Kammerorchester fand bei der Uraufführung durch den Bühnenvolksbund zu Chemnitz dank der vortrefflichen Leitung Prof. Heinrich Labers einen durchschlagenden Publikumserfolg. Auch die Tagespresse äußert sich ausnahmslos mit höchster Anerkennung.

Das Basler Kammerorchester (Kammerchor und Kammerorchester) unter Leitung von Paul Sacher bringt am 20. Januar 1932 unter Mitwirkung des Basler Bach-Chors Honeggers neuestes Oratorium „Der Welten Schrei" (Cris du Monde) zur deutschsprachlichen Uraufführung.

Die Berliner Konzertsängerin Maria Toll brachte in Erfurt (Konzert Prof. W. Rinkens) und in der Berliner Philharmonie mit Prof. Julius Dahlke am Flügel eine Liedergruppe von Fritz Stege mit großem Erfolg zur Aufführung.

Lotte Erben-Groll brachte im Dresdner Tonkünstler-Verein die ihr zugedachte Sonatine für Cembalo op. 33 von Wolfgang Jacobi, und gemeinsam mit Konzertmeister Francis Koene bzw. Kammervirtuos Johannes König die Miniaturen für Violine und Cembalo von Kurt Schubert und die Partita für Oboe und Cembalo, Werk 66 von Theodor Blumer (Johannes König gewidmet), sämtlich aus der Handschrift zur Uraufführung. Die Werke und ihre Interpretation fanden bei Publikum und Presse den größten Widerhall. Die nächste Aufführung der interessanten Novitäten findet im Mitteldeutschen Rundfunk statt.

Der sehr stark besuchte Schumannabend in Zwickau Sa., den der dortige z. B. durch seine Aufführungen des Markusevangeliums von Kurt Thomas rühmlichst bekannte Kammerchor (Gründer und Leiter Studienrat Kröhne) anläßlich der 75. Wiederkehr des Todestages Rob. Schumanns (29. Juli d. J.) als erste dieswinterliche Aufführung, 7. Okt., veranstaltete, bot in reicher Folge selten gehörte gemischte Chöre und Frauenchöre und zwar dankbarst begrüßt und mit vollem künstlerischen Erfolge. Besonders bewundert wurden da sowohl hinsichtlich der Schönheit der Komposition als auch der Wiedergabe z. B. die fast nie zur Aufführung gelangenden doppelchörigen Gesänge für gemischten Chor op. 141. Auch die Romanzen für Frauenchor aus op. 69 und 91 erwiesen sich als höchst dankbar „Meerfey", „Wassermann", „Klosterfräulein". Für Sololieder war Frau Elly Hartwig-Correns-Leipzig gewonnen, die ihren Ruf als hervorragende Künstlerin denn auch wiederum bestätigte. Begleiter: Dr. Thomas, der sich dann auch noch mit dem Konzertleiter zur Wiedergabe der „Bilder aus dem Osten" (op. 66, Klavier 4händig) vereinigte. — Es ist von dem Konzertpublikum und auch von der Kritik der Wunsch zum Ausdruck gekommen, bald wieder noch mehr von R. Schumanns Chorlyrik zu hören.

## DER SCHAFFENDE KÜNSTLER.

Pietro Mascagni schreibt eine Oper „Pinotta", ein Jugendwerk, das er einer neuen Bearbeitung unterzieht.

Kurt v. Wolfurt beendete eine „Kleine Suite für Violine und Kammerorchester", die soeben im Verlag von Wilhelm Hansen-Kopenhagen erschienen ist und ihre Uraufführung in Dresden erleben wird. Zahlreiche Aufführungen im In- und Ausland werden diesen Winter folgen.

Der Weimarer Komponist und Kammermusiker Theo Rüdiger hat ein neues Werk: „Waldesvision" für Klavierquintett (Klavier — 2 Violinen — Cello und Contrabaß) komponiert, welches infolge seiner Eigenart bei der Uraufführung einen großen Erfolg hatte. Weitere ältere und neuere Kompositionen für Blas- (Harmonie) Musik erscheinen demnächst in der Schweiz und Süddeutschland im Druck und Verlag, und zwar: Ouvertüre „Carneval", „Idyll am Brienzersee", „Menuett", „Deutsche Jugendouvertüre", „An Finnland", Fantasie.

„Raub der Cleopatra", Komische Oper in drei Akten von Donizetti, ist von Dr. Kleefeld, dem wir „Don Pasquale" verdanken, neubearbeitet worden. Eine langwierige Erkrankung hat die Vollendung der Bearbeitung verzögert, so daß mit der Aufführung des Werkes in dieser Spielzeit nicht mehr gerechnet werden kann.

Walter Niemanns neuestes Klavierwerk Op. 120: „Porzellan. Figuren und Bilder aus berühmten Manufakturen" gelangte im Oktober im Mitteldeutschen Rundfunk durch den Komponisten zur Uraufführung.

Im Rahmen des Coolidge-Festkonzertes in Graz am 20. Oktober brachte der Dirigent Hugo Kortschak-New York eine Konzertante Musik für Klavier und Orchester von Friedrich Frischenschlager zur Uraufführung. Den Klavierpart spielte fein durchgearbeitet Prof. Hugo Kroemer. Das Werk fand bei Publikum und Presse lebhaften Beifall.

Hermann Wunsch hat kürzlich die Komposition einer „Missa a cappella für gemischten Chor" beendet, die im November durch den Bremer Domchor unter Leitung von Richard Liesche zur Uraufführung gelangte.

Der junge französische Komponist Jacques de Bénoist-Méchin, der sich auch als Übersetzer einzelner Schriften von Ernst Robert Curtius und als Verfasser einer Claudel-Biographie literarisch einen Namen gemacht hat, hat eine Fiesko-Oper in Angriff genommen.

Walter Knape (Leipzig) hat in op. 12 eine „Intrade" für Schulmusikaufführungen (einstimmg. Chor und Schülerorchester) mit einer „Vorhand-

lung" komponiert. Das Werk wurde bereits am 2. November 1931 von der 1. Magdeburg-Buckauer Volksschule unter Leitung des Lehrers Walter Rust uraufgeführt.

Fritz Behrend hat eine Oper „Almansor" nach dem Text von Heinrich Heine komponiert.

## VERSCHIEDENES.

Zu dem Bericht Dr. Karl Grunskys über das 2. Badische Brucknerfest in Baden-Baden erhalten wir von Prof. Max Auer folgende Zeilen: Als alter, treuer Bayreuther, als den ich mich auch hier öffentlich bekenne, sehe ich mich nicht veranlaßt, die mir gemachten Unterstellungen des Herrn Dr. Grunsky in Heft 11 und anderen Blättern im einzelnen zu berichtigen, da ich mich durch sie durchaus nicht getroffen fühle.

Wie aus Washington berichtet wird, hat die amerikanische Regierung beschlossen, sich der Berner Konvention zum Schutze des geistigen Eigentums anzuschließen. Die seit langem dahinzielenden Bestrebungen sollen durch eine Anregung des französischen Ministers Laval anläßlich seines amerikanischen Besuches unterstützt worden sein. Eine entsprechende Gesetzesvorlage wird dem amerikanischen Kongreß demnächst vorgelegt werden.

Der Stadtrat von Luzern beschloß den Ankauf des Gutes Tribschen, auf dem in den Jahren 1869 bis 1871 bekanntlich Richard Wagner gewohnt hat. Die Kaufsumme beträgt 350 000 Franken. Die Liegenschaft wird der Öffentlichkeit zugänglich gemacht und das Wohngebäude soll in ein Wagnerhaus umgewandelt werden.

Um den jungen Baseler Musikern die Aufführung ihrer Arbeiten vor einem kleinen, aber fachlich durchgebildeten Publikum, sowie die Drucklegung der dabei sich bewährenden Werke zu ermöglichen, ist ein staatlicher Musikkredit geschaffen worden. In der Musikkreditkommission, die die Gelder zu vergeben hat, sitzen außer Regierungsvertretern auch führende Musiker. Glückliches Land!

Wie der „Zeitschrift für Instrumentenbau" gemeldet wird, hat die Kreishauptmannschaft einen Nachtrag zur Gewerbesteuerverordnung für Dresden veröffentlicht, worin sie der Stadt gestattet, wieder eine Musikinstrumentensteuer in bisheriger Höhe zu erheben. Eine solche Steuer ist kulturfeindlich und ist unter allen Umständen abzulehnen!

Eine unbekannte Komposition Richard Wagners ist, dem „Berliner Tageblatt" zufolge, von Alfred Weidemann aufgefunden worden. Es handelt sich um sechs Fanfaren für Militärmusik, die Wagner in seinen letzten Lebensjahren für ein bayerisches Regiment in Bayreuth schrieb und die wegen zu großer technischer Schwierigkeiten wahrscheinlich niemals aufgeführt sind. Mit Hilfe des bayerischen Kriegsarchivs gelang es, als Besitzerin der handschriftlichen Fanfaren die Gattin eines Münchener Generals festzustellen.

Der am 3. Dezember 1919 verstorbene Professor der klassischen Philologie an der Universität in Wien, Dr. Heinrich Schenkl, hatte (ähnlich wie seinerzeit der Mozart-Biograph Otto Jahn, dessen akademisches Fach ja gleichfalls die klassische Philologie gewesen war) weitausgreifende musikgeschichtliche Studien betrieben und sein Interesse namentlich auf Boccherini konzentriert. Im Nachlasse Prof. Schenkls fand sich unter anderem ein handschriftlich von ihm angefertigtes Thematisches Verzeichnis der Kompositionen Boccherinis. Es wäre gewiß wünschenswert, wenn dasselbe der Öffentlichkeit durch den Druck zugänglich gemacht werden könnte. Vorläufig hat die Witwe des Verfassers das kostbare Manuskript der Musiksammmlung der Wiener Nationalbibliothek in Verwahrung übergeben. Victor Junk.

Wie die „Deutsche Allgemeine Zeitung" mitteilt, ist das Wernigeroder Original des „Lochheimer Liederbuches", das nach dem Ausland verkauft werden sollte, für Deutschland gerettet und in den Besitz der Preußischen Staatsbibliothek gelangt.

Der anläßlich der Vorbereitungen zu der bevorstehenden Zweihundertjahrfeier für Josef Haydn um dessen Schädel ausgebrochene Streit zwischen Wien und Eisenstadt ist nunmehr zugunsten Wiens entschieden worden. Die Stadt Wien hat die Herausgabe der kostbaren Reliquie, die im Besitz der Gesellschaft der Musikfreunde sich befindet, abgelehnt. Der Schädel Josef Haydns bleibt demnach in Wien.

Um die Originalfassung der Manuskripte Ludwig van Beethovens zu erhalten, hat sich die Leitung des Bonner Beethoven-Archivs entschlossen, sämtliche in ihrem Besitze befindlichen und auch sonst irgendwie erreichbaren Originalmanuskripte zu photographieren.

Nach einem Bericht des „Pesti Hirlap" sind zwei unbekannte Briefe von Beethoven und Liszt bei einem Kaufmann Miksa Steiner in dem ungarischen Ort Dombovar aufgefunden worden. Die Briefe wurden in dem Nachlaß des Urgroßvaters der Frau des Besitzers entdeckt. Dieser Mann, Jakob Degen, ein Wiener Kaufmann, war ein großer Musikfreund und Präsident der Philharmonischen Gesellschaft. Der neue Brief Beethovens stammt aus dem Jahre 1819 und ist ein Schreiben an Degen, in dem der Meister für die Wahl zum Mitglied der Gesellschaft seinen Dank ausspricht. Der Liszt-Brief ist französisch und an Frau Pleysel, eine Wiener Pianistin, gerichtet. Liszt bittet sie, seine neuesten Kompositionen doch so oft wie möglich in ihren Konzerten zu spielen. Da der Brief nicht datiert ist, weiß man nicht, auf welche Schöpfungen Liszts er sich bezieht.

Der Komponist Eugène d'Albert hat die Scheidung seiner Ehe beantragt. Er veröffentlicht eine Aufforderung an Frau Hilda d'Albert, deren Aufenthaltsort dem Antragsteller unbekannt ist, sich bis 24. Dezember 1931 beim Gericht einzufinden.

Zur Erinnerung an die am 29. Oktober 1787 im Prager Ständetheater erfolgte Uraufführung von Mozarts „Don Juan" hielt die „Mozartgemeinde für die tschechoslowakische Republik" am gleichen Tage in der Villa „Bertramka" bei Prag, wo Mozart bekanntlich während seines Prager Aufenthaltes wohnte, eine Festsitzung ab, bei der Dr. Branberger für die Tschechen, Dr. Rychnowsky für die Deutschen die Festrede hielt. E. J.

Von Gesualdo di Venosa, dem berühmten chromatischen Madrigalisten, einem Zeitgenossen Monteverdis, sind bisher nur vereinzelte Stücke im Neudruck bekannt geworden. Nunmehr hat Wilhelm Weismann eine Auswahl von 6 Madrigalen in der Edition Peters herausgegeben, die u. a. an Hand einer singbaren deutschen Übersetzung Gelegenheit geben, eine der fesselndsten Erscheinungen der Vokalmusik der zeitgenössischen Chorpraxis zuzuführen. Die Madrigale sind sowohl in Band- wie Einzelausgabe erschienen.

Die Mechanisierung der Musik hat die tschechische Musikinstrumenten-Industrie in eine derart katastrophale Lage gebracht, daß in Schönbach, wo die Streichinstrumente verfertigt werden, gute Cellis, die mit 2000 Kronen bewertet worden sind, für 400 bis 500 Kronen und fertige gute Geigen für acht Kronen losgeschlagen werden, wie die „Berliner Börsenzeitung" mitteilt.

Das Dörfchen Torre del Lago protestiert heftig dagegen, daß man seinen Namen in Lago Puccini verwandeln will, bloß weil Giacomo Puccini zufällig in diesem Dorfe einige seiner bekanntesten Opern komponiert hat. Die Dorfbewohner behaupten, daß sie sich durch Puccinis Anwesenheit keineswegs geehrt gefühlt hätten, und daß keine Veranlassung bestünde, den guten und ehrlichen Namen ihres Dorfes Puccini zuliebe abzuändern.

## FUNK UND FILM.

Am 1. November fand eine Sendung von Hans Joachim Mosers erfolgreicher Schuloper „Der Reisekamerad" auf der deutschen Welle der Berliner Funkstunde statt.

Im Mitteldeutschen Rundfunk kam am 16. November das Cellokonzert von Hermann Ambrosius unter Dr. A. Szendrei zur Erstaufführung (Solist Afrem Kinkulkin).

Der Südwestdeutsche Rundfunk versendet seinen Tätigkeitsbericht über die musikalischen Darbietungen vom Sept. 1930 bis Aug. 1931, aus dem hervorgeht, daß er sich in anerkennenswerter Weise für selten gespielte Musik einsetzt, so Louis Spohrs „3. Symphonie in c-moll" und „Faust-Ouvertüre", Joachim Raffs „Symphonietta" für Bläser, „Lenoren-Symphonie" und die Symphonie „Im Walde", Anton Dvořáks „1. Symphonie in D-dur", Niels Gades „7. Symphonie", Aulin Tors „Violinkonzert Nr. 3 c-moll", Felix Draesekes „Serenade in D-dur", Werke von Rob. Volkmann, Franz Lachner u. v. a. Ein Zyklus „Der unbekannte Mozart" machte mit einer Reihe selten gehörter Werke des Meisters bekannt. Neben diesen Aufführungen hat sich der Südwestdeutsche Rundfunk die Vermittlung lebender Komponisten zur Aufgabe gestellt: man hörte Bela Bartok, Alban Berg, Claude Debussy, Paul Hindemith, Ernst Křenek, Arnold Mendelsohn, Ernst Pepping, Hans Pfitzner, Maurice Ravel, Hans F. Redlich, August Reuß, Arnold Schönberg, Bernhard Sekles, Igor Strawinsky, Wladimir Vogel, Lothar Windsperger u. v. a.

Im Auftrage des Mitteldeutschen Rundfunks arbeitet Dr. Ernst Latzko zur Zeit an einer Neufassung von Haydns „Orlando Palavino" (Ritter Roland). Das Werk wird beim Mitteldeutschen Rundfunk im Rahmen der Haydn-Feiern im Februar 1932 zur Ursendung kommen.

Die „Guslar-Suite" für Violine und Orchester von Lujo Safranek-Kavič mit Hans-Joachim Noeffelt (Leipzig) als Solist erlebte ihre Erstaufführung im Münchener Rundfunk.

Der Chor der Berliner Funkstunde brachte unter Leitung von Maximilian Albrecht verschiedene Stücke aus den „Deutschen Madrigalen" von Ernst Schliepe zum ersten Male a cappella zur Aufführung.

Die Besprechungen zwischen dem Mitteldeutschen Rundfunk und der Generalintendanz der sächsischen Staatstheater in Dresden über eine Zusammenarbeit auf weite Sicht haben jetzt zu dem Ergebnis geführt, daß bis in das Frühjahr 1932 hinein die Rundfunkübertragung besonders wichtiger und funkgeeigneter Aufführungen der Staatsoper festgelegt werden konnte. Der Darbietung der Oper „Bohème", die auch von verschiedenen deutschen Sendern übernommen wurde, folgte am 19. November eine Übertragung des „Prinz Methusalem", unter Leitung von Fritz Busch, während am 25. Dezember eine Übertragung des „Tannhäuser" stattfindet. Im Januar 1932 werden einzelne Akte des „Ring der Nibelungen" und im Februar die Oper „Orpheus und Eurydike" von Gluck übertragen.

Gloria Caruso, die zwölfjährige Tochter Enrico Carusos, hat als Sängerin an einem amerikanischen Sender debütiert.

Der Kulturbeirat der Schlesischen Funkstunde hat soeben einmütig beschlossen, an den Reichsinnenminister heranzutreten, er möge der Schlesischen Philharmonie und dem Breslauer

Opernhaus eine einmalige größere Zuwendung aus den Überschüssen der schlesischen Sender machen. Diesem Schritt ist eine grundsätzliche Bedeutung beizumessen. Die ZFM hat wiederholt derartige Maßnahmen empfohlen.

Wie die Zeitschrift „Funk" meldet, hat der römische Sender auf Betreiben seines künstlerischen Leiters Pietro Mascagni und des Musikberaters Alberto Gasco die Sendung von Jazzmusik eingestellt.

Im Laufe der kommenden Rundfunk-Spielzeit wird GMD Dr. Hermann Scherchen eine Reihe von Opern im Rundfunk dirigieren, und zwar Alban Bergs „Wozzek", Křeneks „Orpheus und Eurydike", ferner die in Berlin noch unbekannte Oper von Rudi Stephan „Die ersten Menschen". Schließlich soll noch die Oper „Jürg Jenatsch" von Heinrich Kaminski ihre Berliner Erstaufführung erleben.

## DEUTSCHE MUSIK IM AUSLAND.

Heinrich Laber-Gera wurde für acht bis zehn Konzerte nach Montevideo, der Hauptstadt von Uruguay, eingeladen.

Richard Strauß' „Elektra" unter musikalischer Leitung von Fritz Reiner, Regie Wilhelm von Wymetal jr., hat unter Mitwirkung von Anna Roselle als „Elektra", Margret Matzenauer als „Klytemnästra", Charlotte Boerner als „Chrysothemis", Nelson Eddie als „Orest", Bruno Korell als „Aegisth", soeben in Philadelphia einen großen Erfolg davongetragen.

Frau Johanna Djevad, eine Leipzigerin, Schülerin von Rose Arnold, hat mit großem Erfolg einen Liederabend in der türkischen Hauptstadt Angora gegeben und darauf eine Anstellung als Gesanglehrerin am dortigen Ismet Pascha Institut erhalten.

Die 16jährige Pianistin Poldi Mildner, die schon vor einigen Monaten in Berlin Aufsehen erregte, hat mit ihrer ersten Konzertreise in Skandinavien große Erfolge errungen. Auf Grund dieser Erfolge wurde sie für die nächste Saison für eine große Konzertreise nach Amerika verpflichtet.

Der neuernannte Generaldirektor der Mailänder Scala hat die Inszenierung folgender deutscher Opern für die nächste Zukunft angeordnet: „Königskinder" von Engelbert Humperdinck und „Elektra" von Richard Strauß.

Professor Hans Schindler-Würzburg kehrte von einer neuen Konzertreise durch Schweden zurück, wo er mit großem Erfolg eine Reihe von Orgelkonzerten gab. Auch sein Vortrag über Joh. Seb. Bach in der Deutsch-Kulturellen Gesellschaft zu Stockholm fand viel Anklang und wurde vom deutschen Gesandten besucht. Die Deutsche Gesandtschaft und die Stadt Stockholm ehrten den Konzertgeber durch offizielle Einladungen.

Die Königl. Vlämische Oper zu Antwerpen hat vor kurzem den neuen Dirigenten des Berliner Sinfonieorchesters Dr. Frieder Weißmann zur Leitung einer Reihe von Wagneraufführungen eingeladen.

Die „Alpen-Symphonie" von Richard Strauß erlebte ihre belgische Erstaufführung in Brüssel in den Konzerten Defauw und erzielte einen großen Erfolg. Das „Heldenleben" des gleichen Meisters kommt in dieser Saison erstmalig u. a. in Lemberg zu Gehör, während sein Chorzyklus op. 76 „Die Tageszeiten" in Krakau erklang.

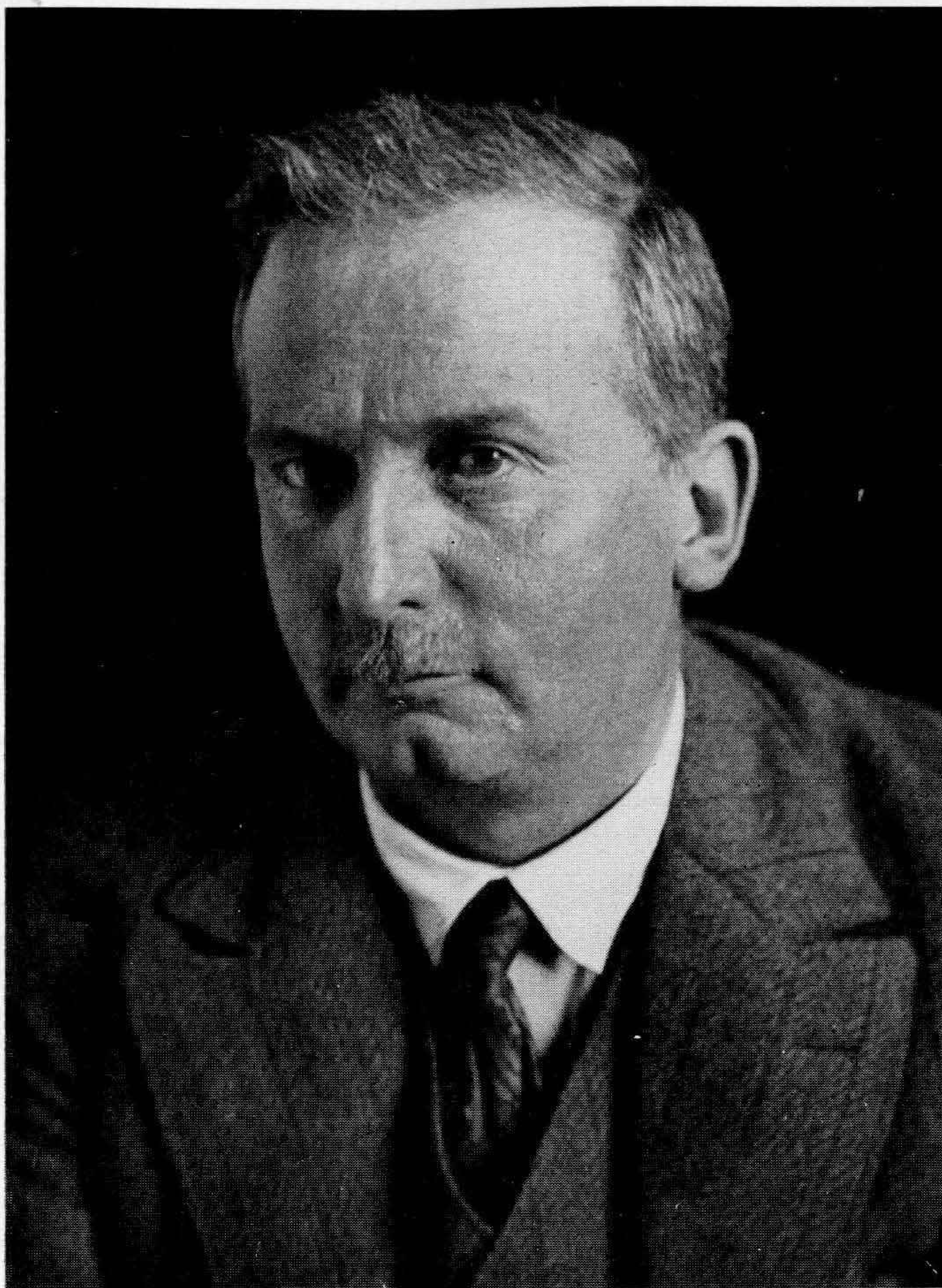
Hans Pfitzners Op. 31, Klavier-Konzert Esdur mit Orchester, gelangt am 20. Januar 1932 in Bourenmouth im Rahmen eines Symphonie-Konzertes des dortigen Municipal-Orchesters unter Mitwirkung des Pianisten Professor Friedrich Wührer zur Aufführung. Das Konzert wird gleichzeitig durch die British Broadcasting Corporation im Rundfunk übertragen.

Der Liederzyklus „Der Gärtner", Gesänge nach Rabindranath Tagore für Sopran, Bariton, Violine, Flöte und Klavier von dem Würzburger Komponisten Carl Schadewitz gelangen demnächst in Kobe zur japanischen Erstaufführung.



Herausgeber: Gustav Bosse in Regensburg. — Hauptschriftleiter: Dr. Alfred Heuß, Gaschwitz bei Leipzig, Gustav Meiselstraße 23. — Verantwortlicher Schriftleiter und Schriftleiter für Norddeutschland: Dr. Fritz Stege, Berlin-Johannisthal, Sturmvogelstr. 10. — Schriftleiter für Westdeutschland: Prof. Dr. Hermann Unger, Köln-Marienburg, Alteburgerstr. 338. — Schriftleiter für Österreich: Univ.-Prof. Dr. Victor Junk, Wien III, Hainburgerstr. 19. — Für den Verlag und den Anzeigenteil verantwortlich: Gustav Bosse Verlag, Regensburg.
Gedruckt in der Graphischen Kunstanstalt Heinrich Schiele in Regensburg.

Fortsetzung 4. Umschlagseite



Julius Weismann



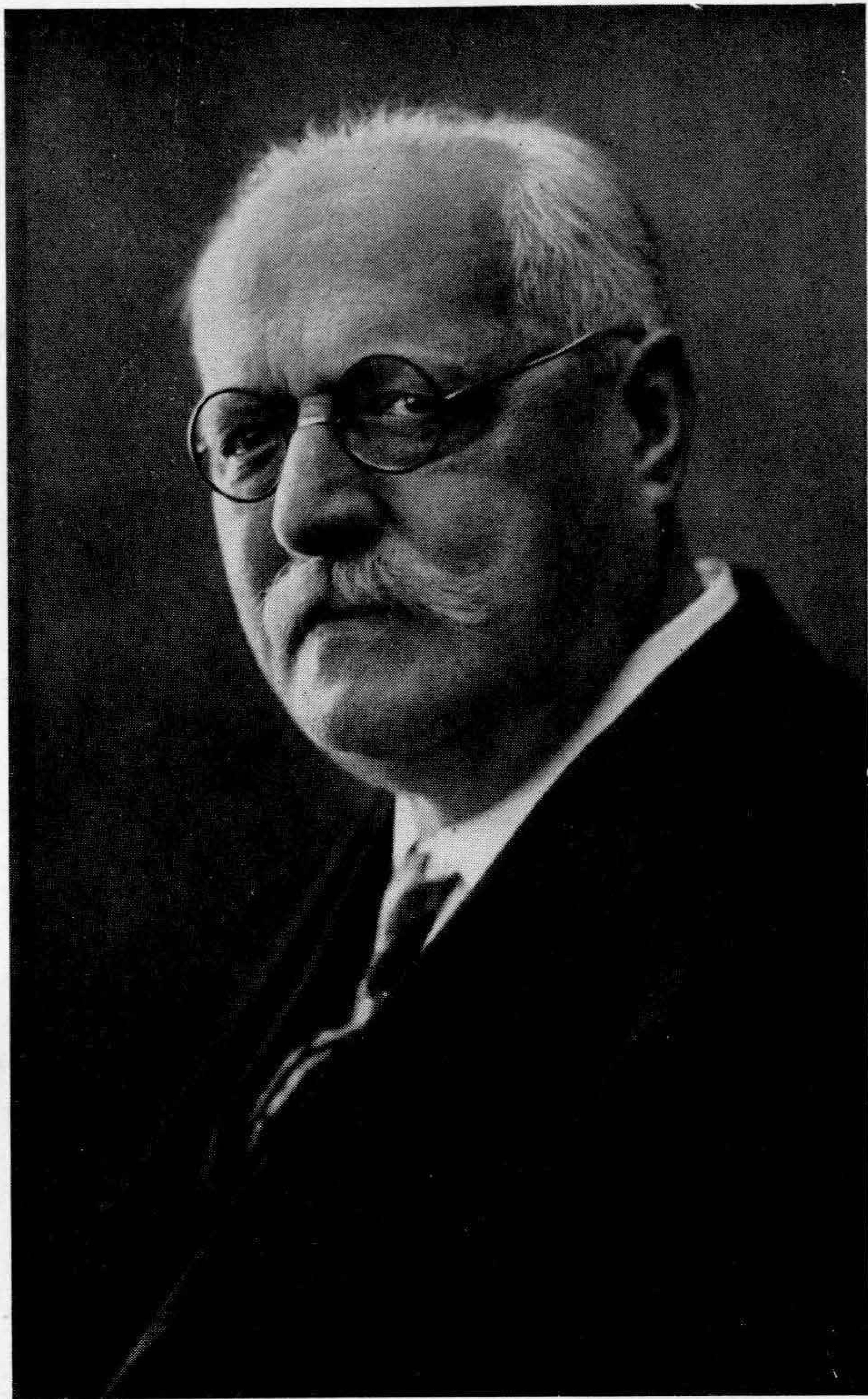
*Mozart*

Nach einer zeitgenössischen Zeichnung



Wolfgang Amadeus Mozart

Büſte von Fritz Zelisz, Leipzig



Hugo Kaun




Johann Vesque von Püttlingen

(genannt Johann Hoven)

Nach einer Litographie von Kriehuber 1838



Dr. Rudolf Bode

Geboren am 3. Februar 1881



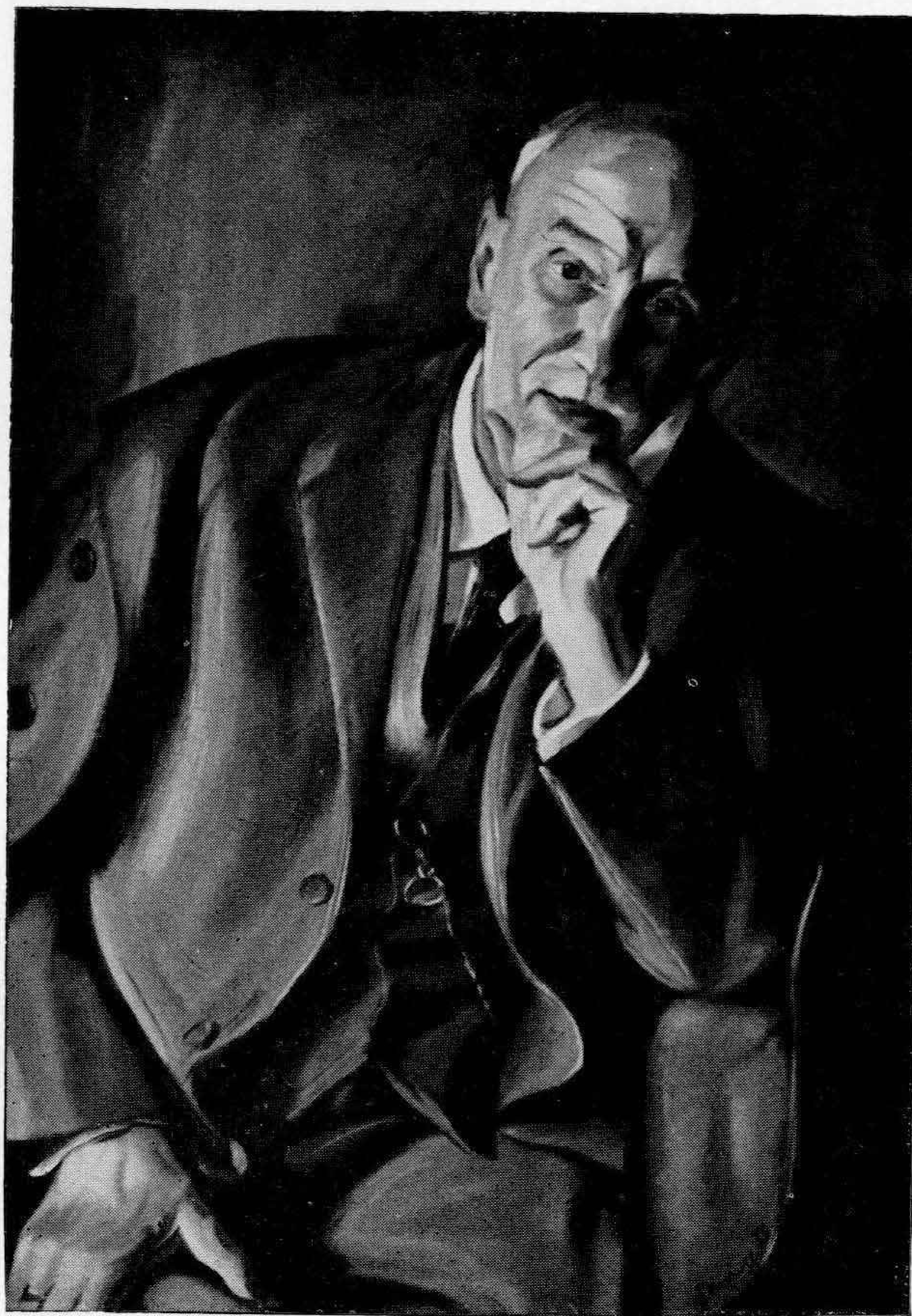
Phot. S. Hoenisch, Leipzig

Hermann Ambrosius



Karl Grunsky

Geboren am 5. März 1871



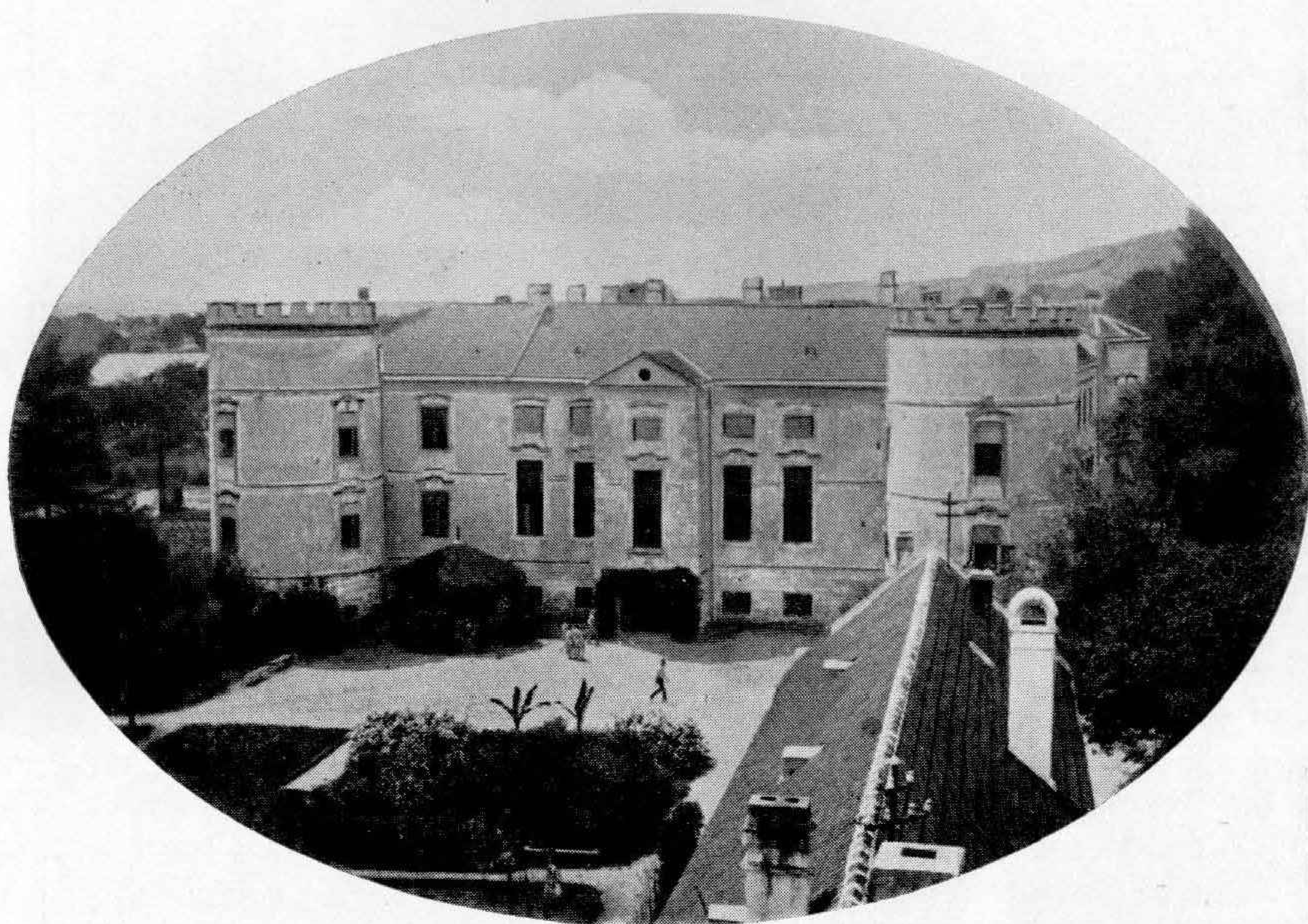
Karl Söhle

Geboren 1. März 1861

Nach einem Ölbilde von Paul Oberhoff



Hermann Unger



Schloß Weinzierl

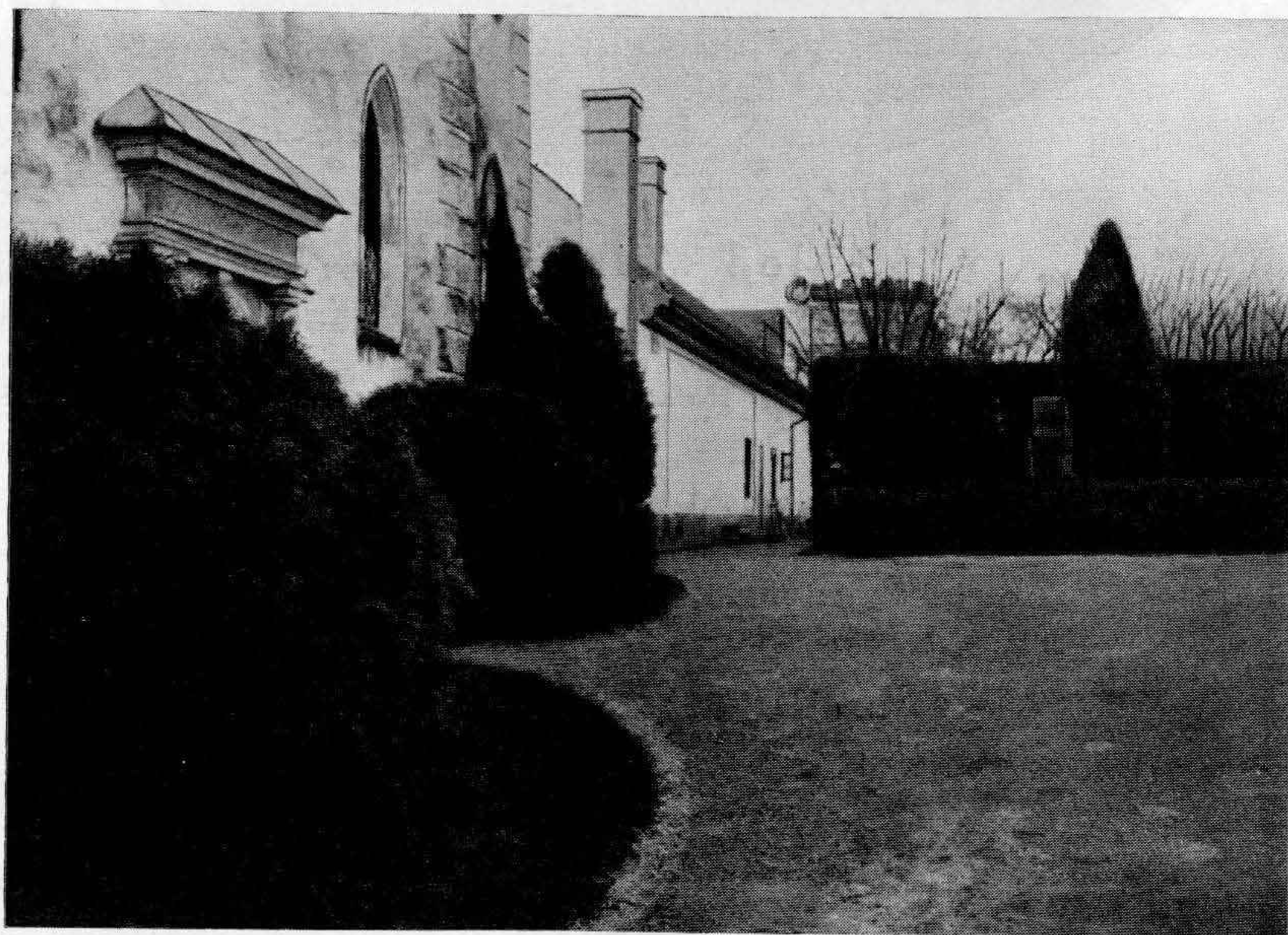
Die Wiege des Haydnschen Streichquartettes

Herrenhaus



Dorf Weinzierl

bei Wieselburg a. d. Erlauf



Schloß Weinzierl

Schloßhof, links Schloßkapelle, im Hintergrund das Schloß



Karl Marx



Phot. Atelier von Baczko

Prof. Ernſt Wendel

Generalmuſikdirektor

Der Feſtdirigent des 61. Deutſchen Tonkünſtlerfeſtes zu Bremen



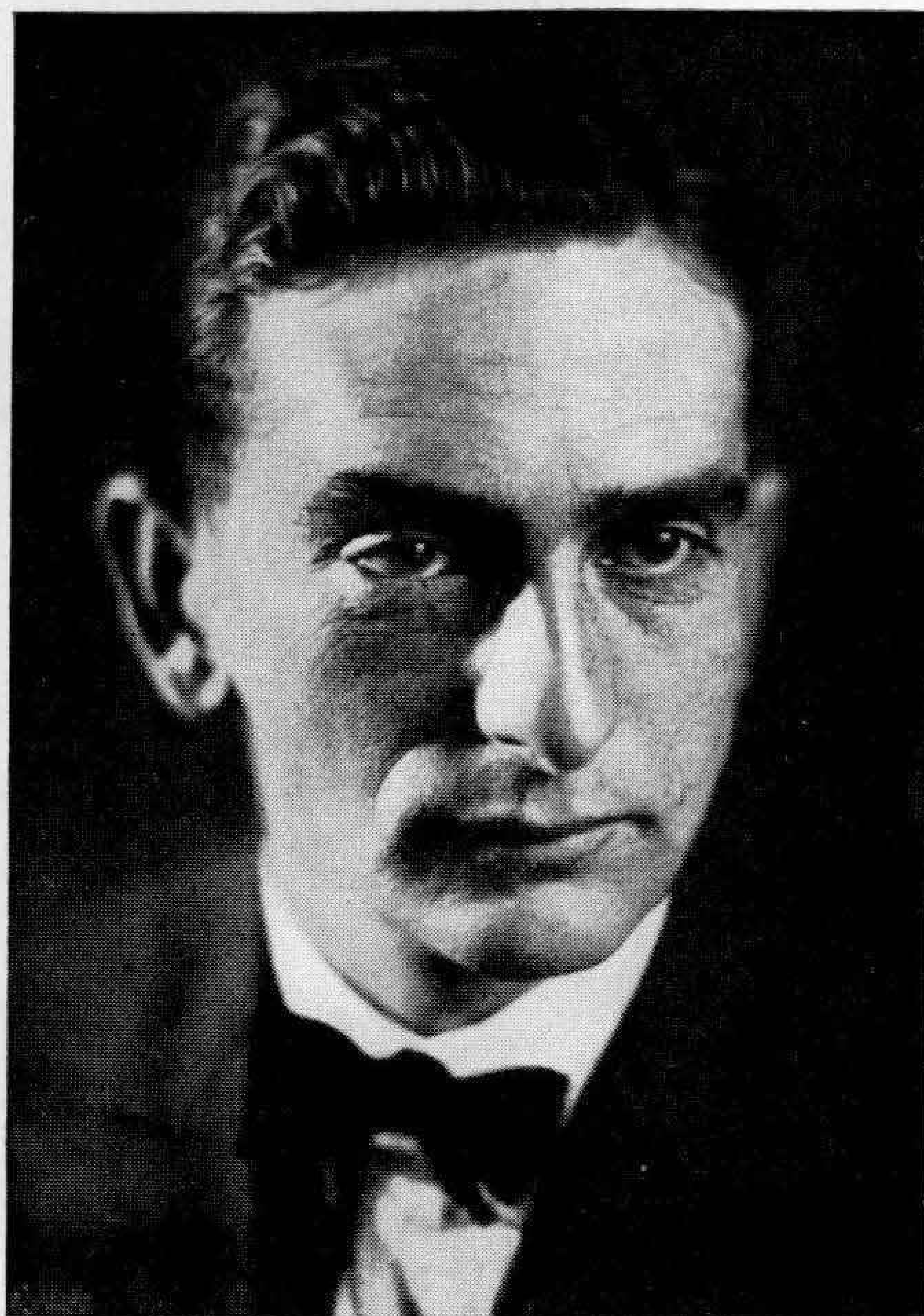
Hans Brehme



Paul Feldhahn



Gustav Geierhaas



Wolfgang Jacobi



Leo Kauffmann



Phot. Henn, Bern

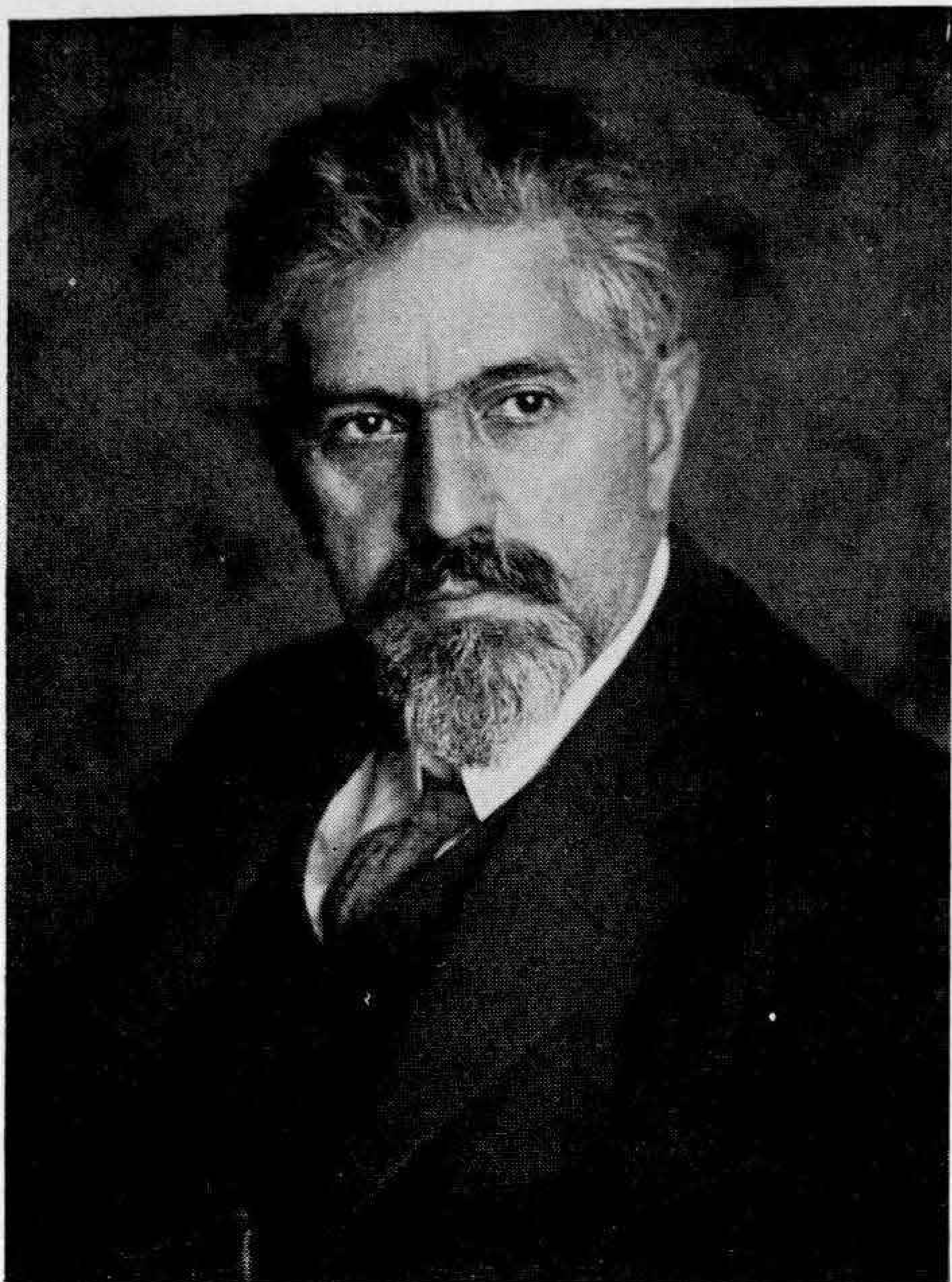
Albert Moeſchinger



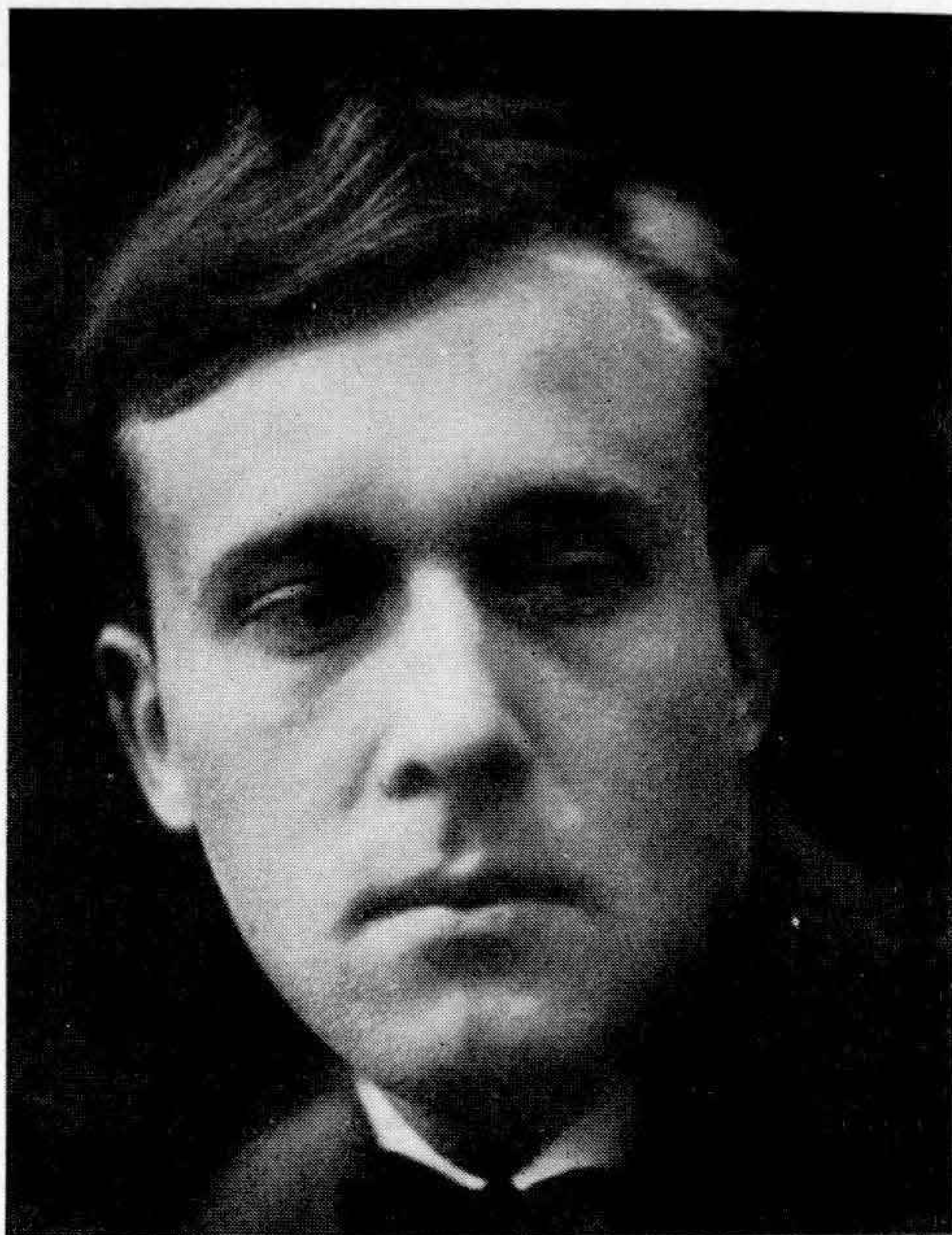
Ernſt Pepping



Felix Petyrek



August Reuß



Hermann Reutter



Bernhard Sekles



Rudolf Siegel



Kurt Spanich



Julius Weismann



Kurt Thomas



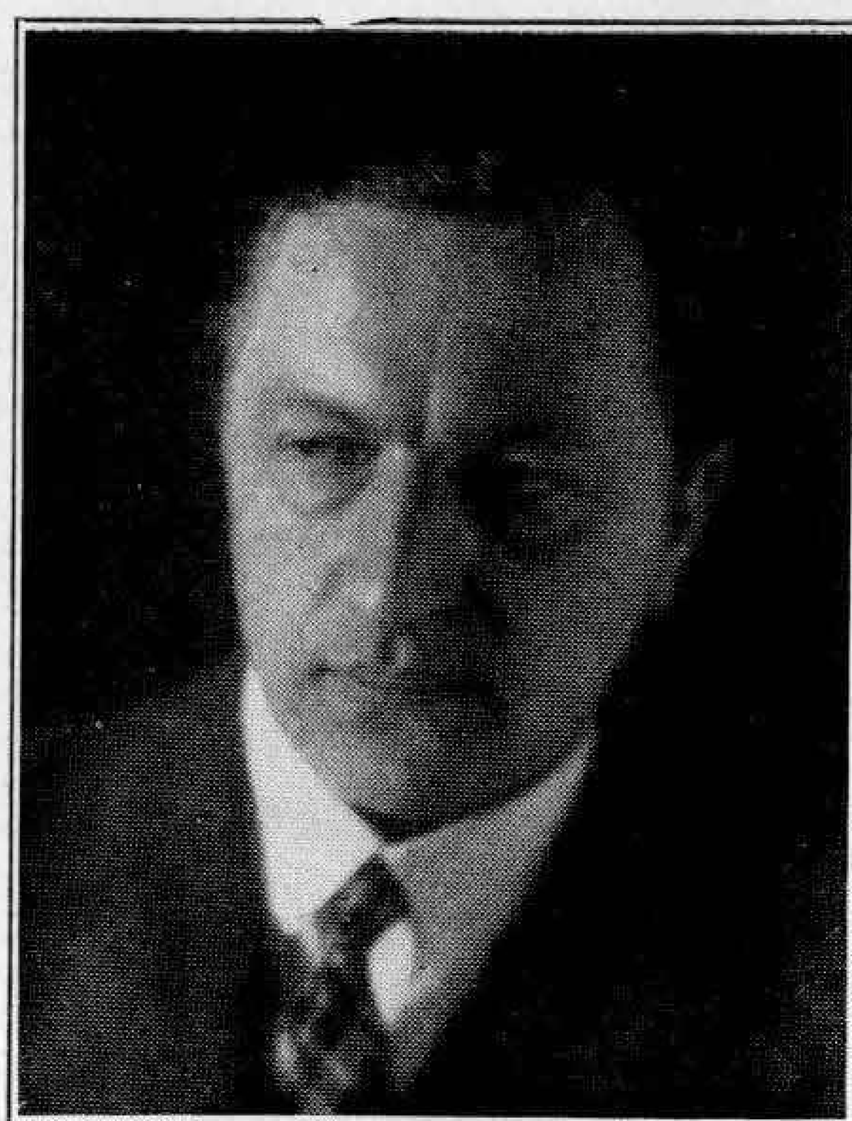
Kurt von Wolfurt



Karl Höller



Hermann Wunsch



Hugo Holle

Leiter der Holle'schen Madrigal-Vereinigung
(Stuttgart)



Phot. E. Hoenisch, Leipzig

Günter Raphael





## Zur Aufführung von Mozarts „Idomeneo"

in der Neubearbeitung von Richard Strauß und Lothar Wallerstein im Bremer Stadttheater anläßlich des 61. Deutschen Tonkünstlerfestes des ADMV

Bühnenbild: Schlonski, Regie: Heythekker, Dirigent: Adler

Idomeneo: L. Boelicke, Oberpriester: Th. Thement, Ilia: L. Lissitschköna. Adamantes: E. Kment

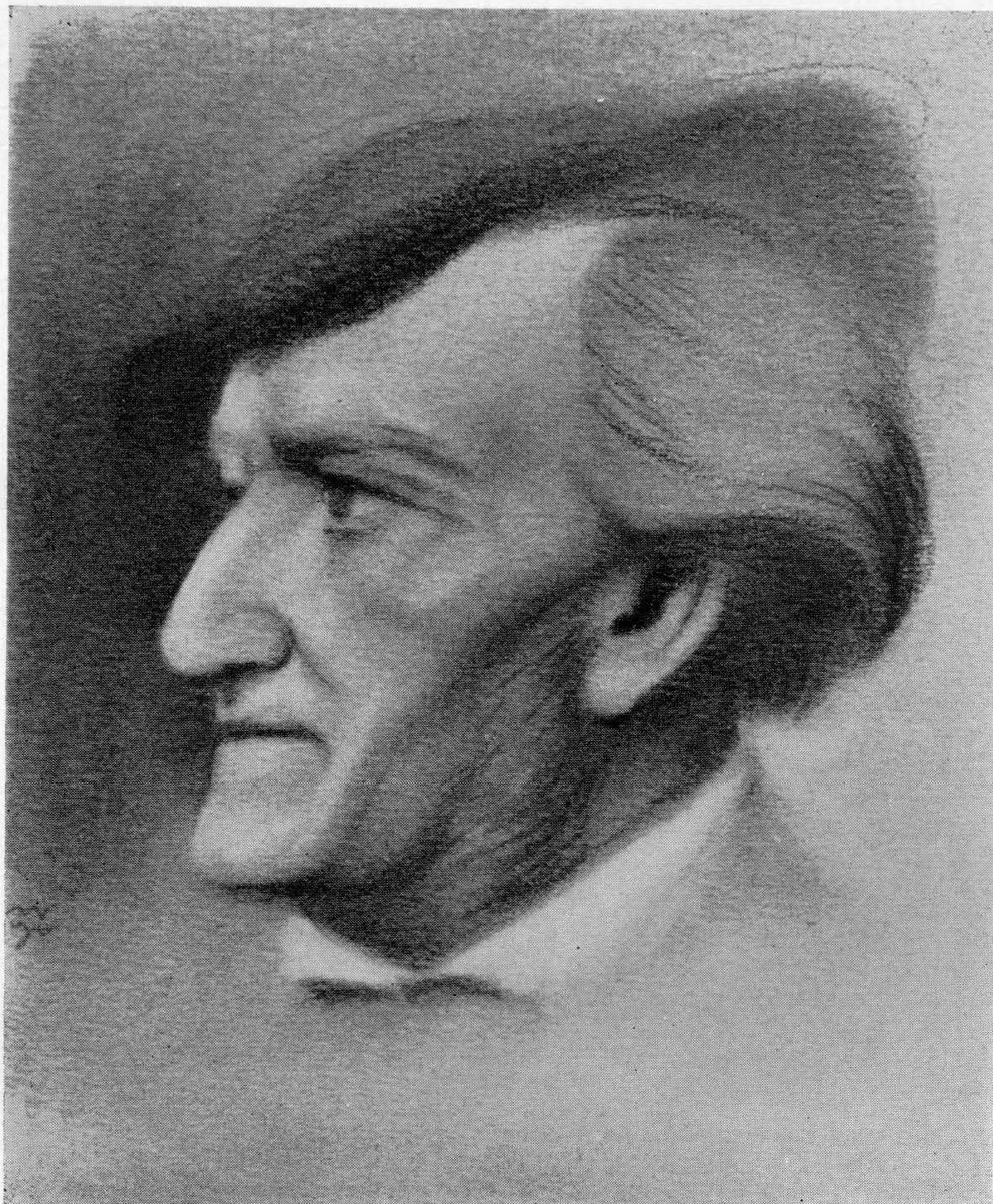


Zur Aufführung von Mozarts „Idomeneo"

in der Neubearbeitung von Richard Strauß und Lothar Wallerstein im Bremer Stadttheater anläßlich des 61. Deutschen Tonkünstlerfestes des ADMV

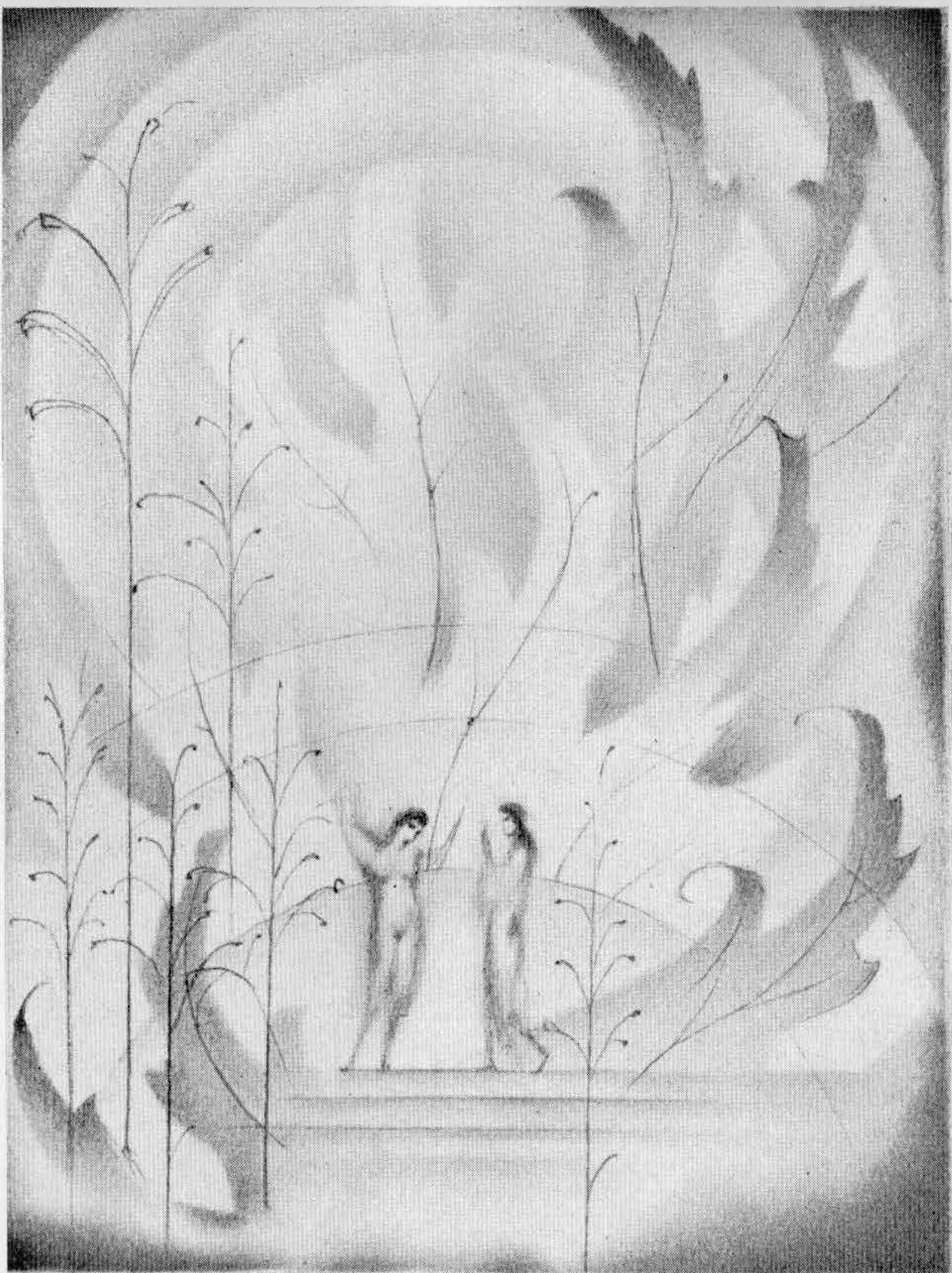
Bühnenbild: Schlonski, Regie: Heythekker, Dirigent: Adler

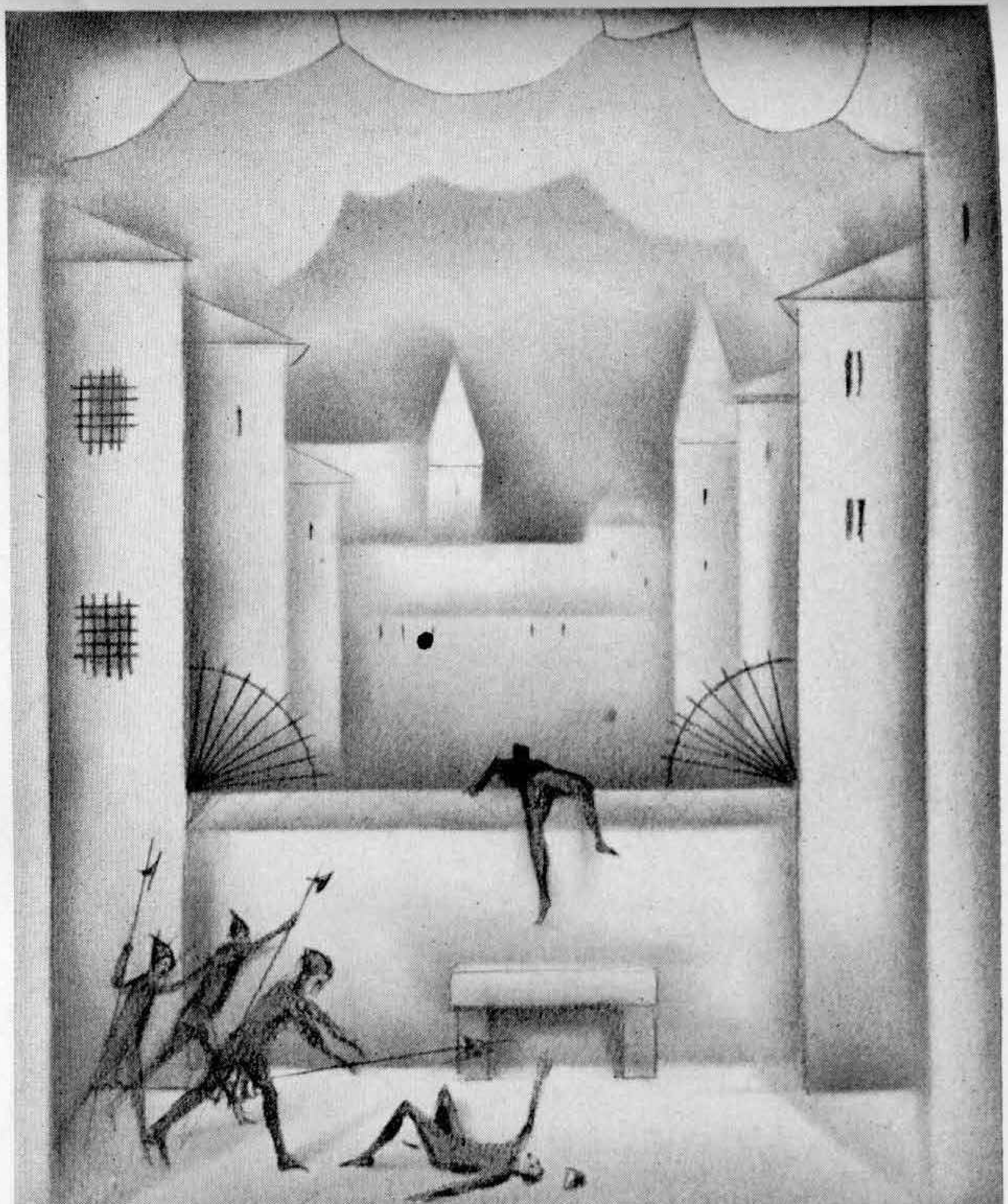
Idomeneo: L. Boelicke, Oberpriester: Th. Thement, Ilia: L. Lissitschköna, Adamantes: E. Kment



Richard Wagner

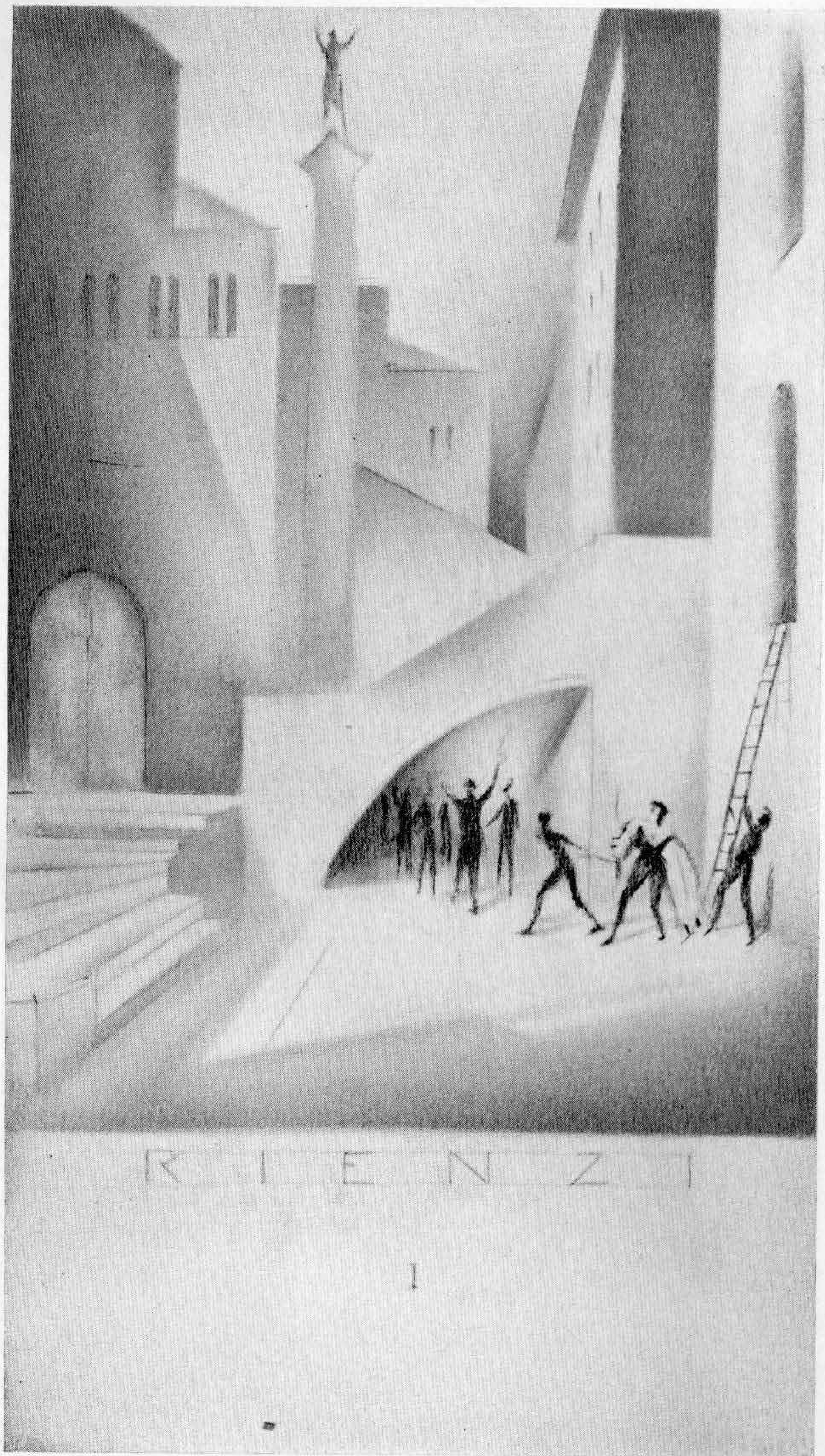
Nach einer Bleistiftzeichnung von Prof. Hans Wildermann

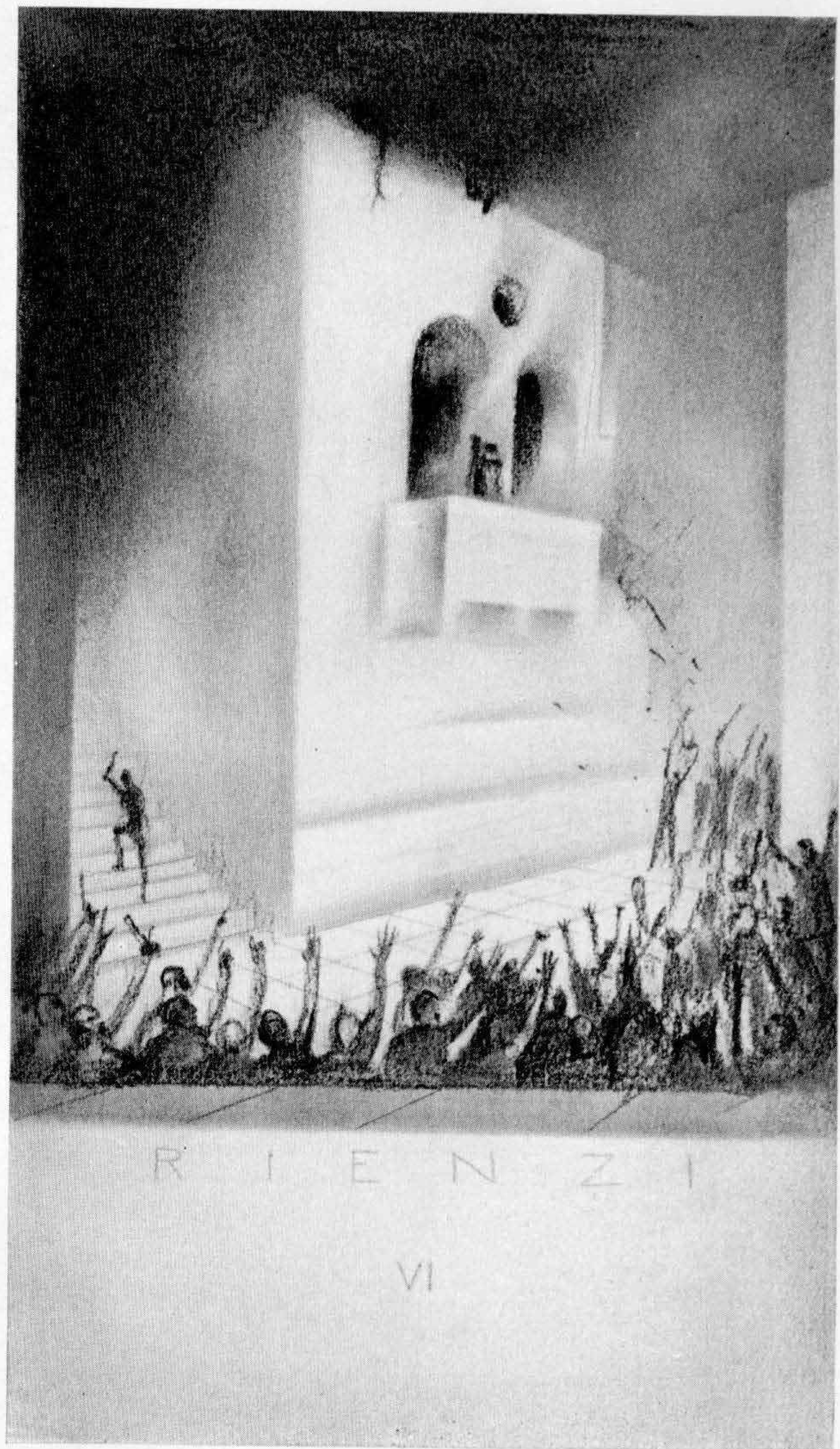



Bühnenbilder von Prof. Hans Wildermann

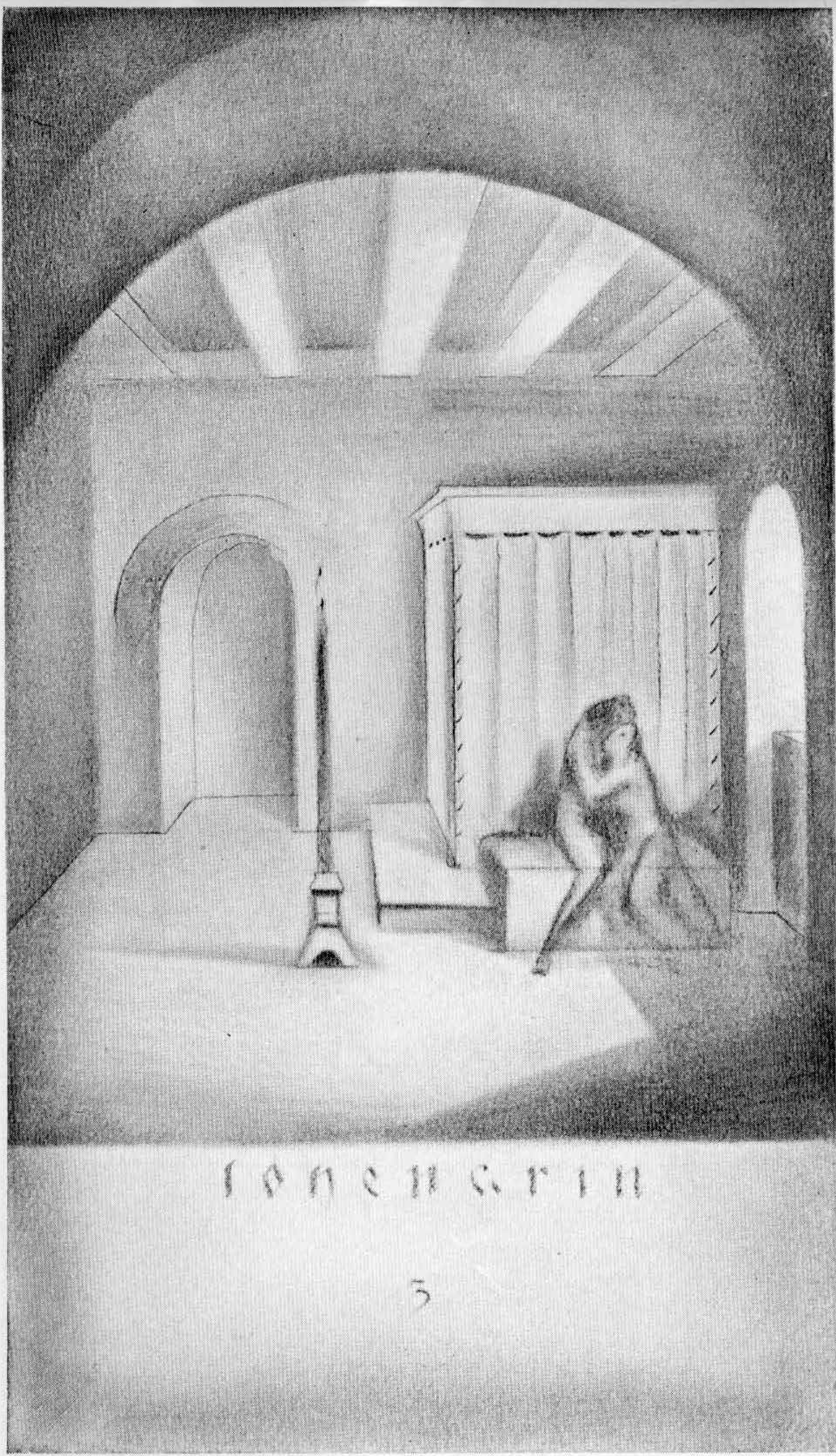
Entnommen aus den Liebhaber-Textausgaben der Bühnenwerke Richard Wagners
(erſcheinend in der Reihe „Von deutſcher Muſik“, Guſtav Boſſe Verlag, Regensburg)




Bühnenbilder von Prof. Hans Wildermann

Entnommen aus den Liebhaber-Textausgaben der Bühnenwerke Richard Wagners
(erſcheinend in der Reihe „Von deutſcher Muſik“, Guſtav Boſſe Verlag, Regensburg)

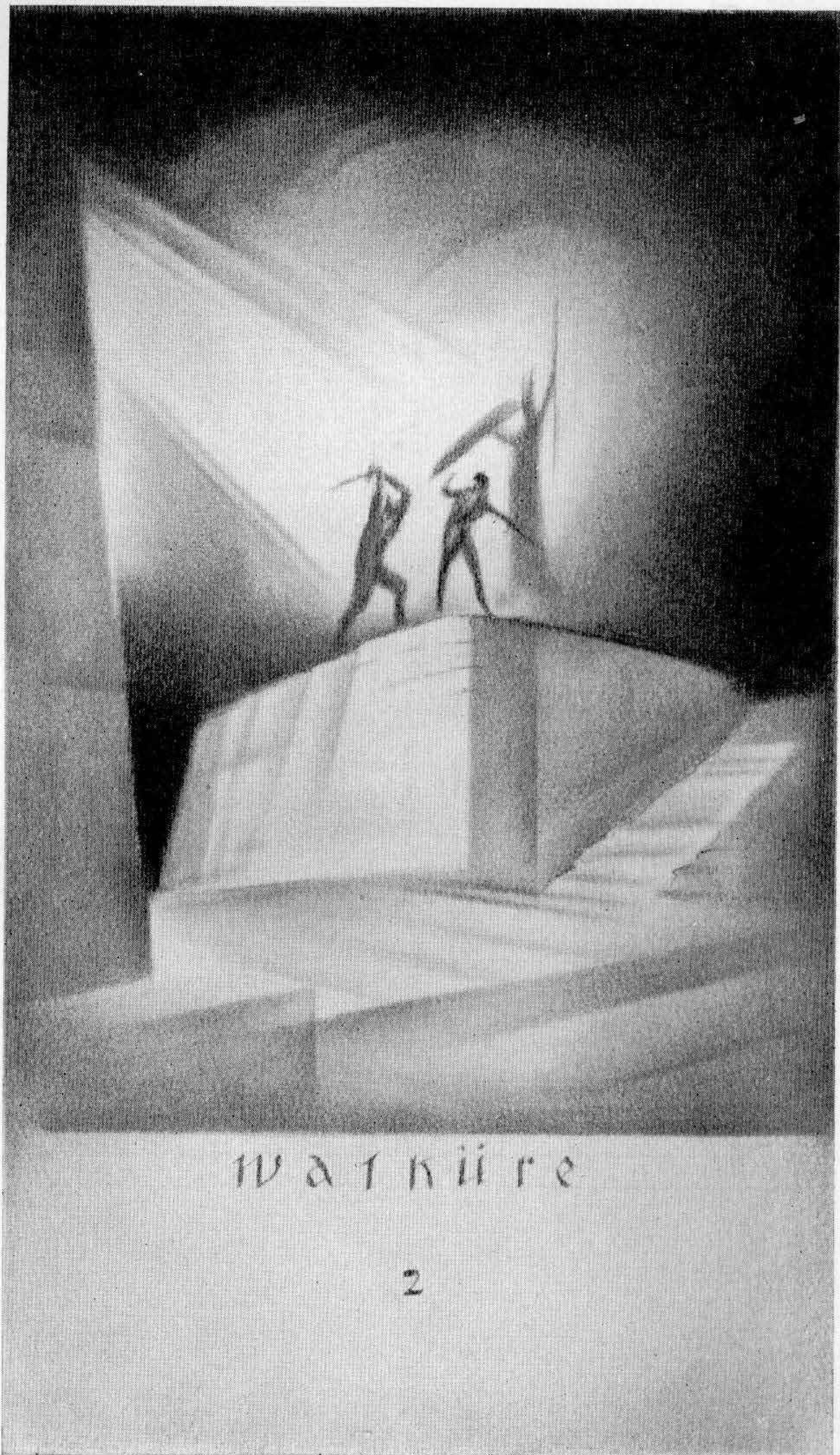


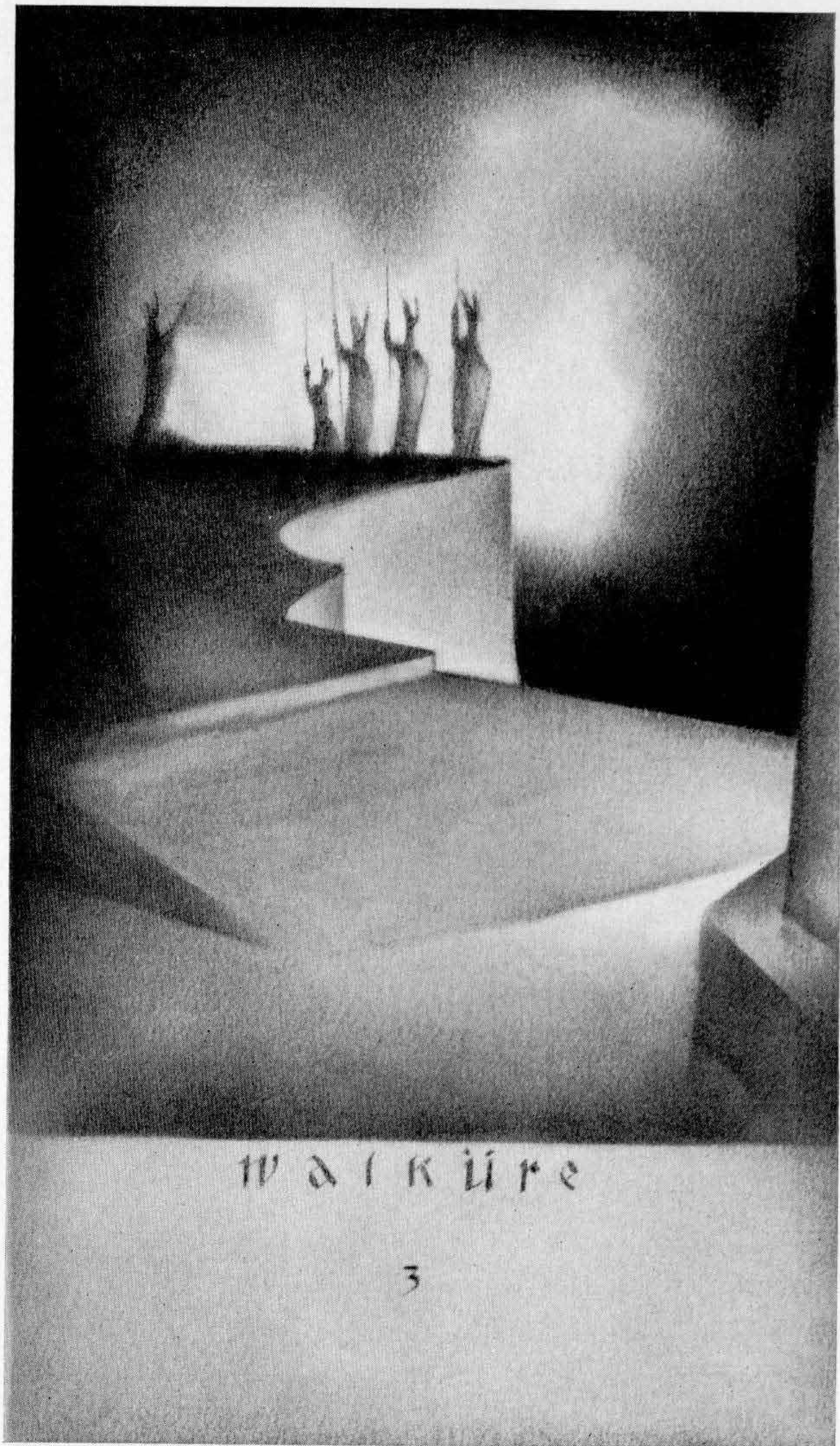




**Bühnenbilder von Prof. Hans Wildermann**

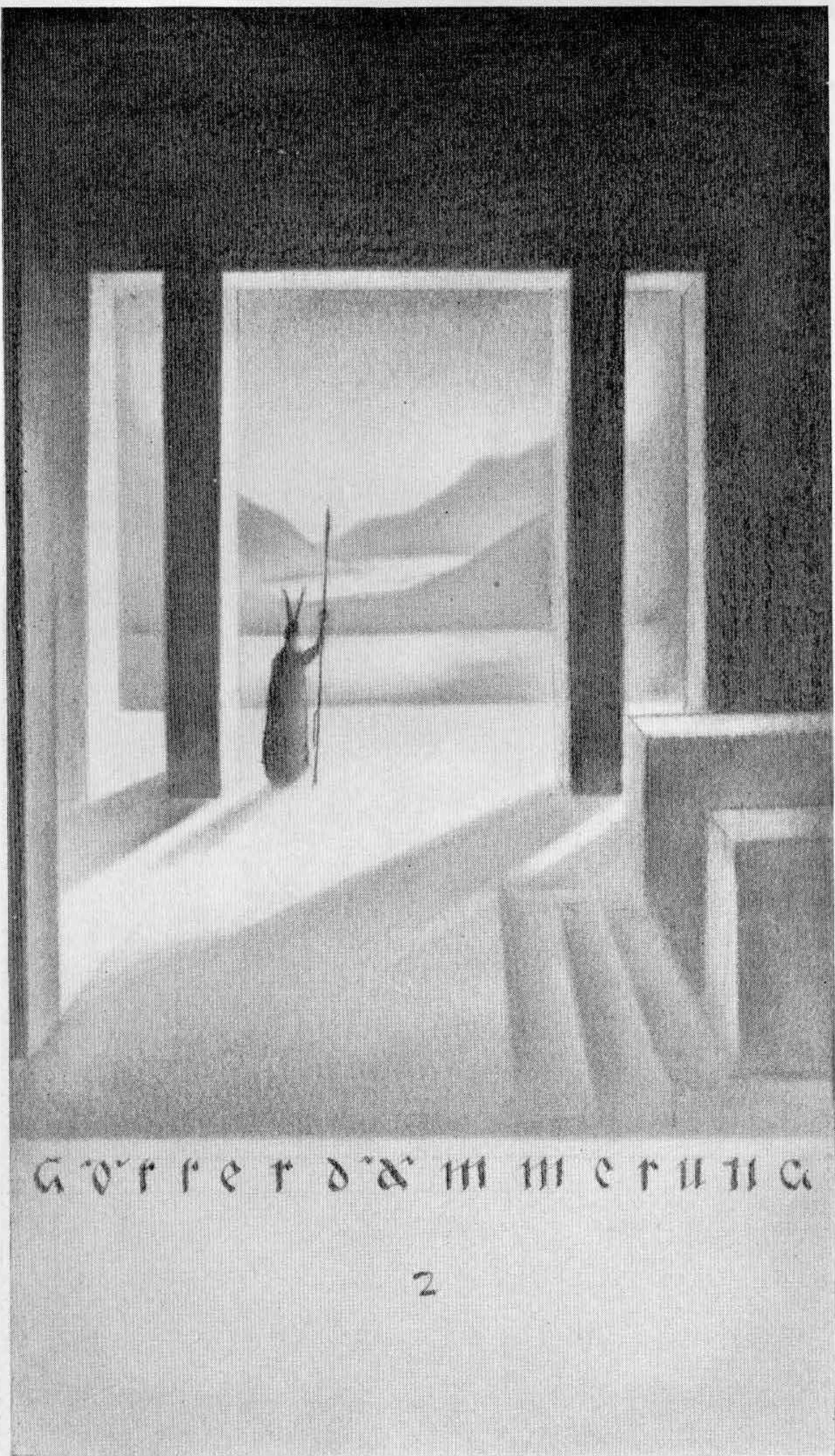
Entnommen aus den Liebhaber-Textausgaben der Bühnenwerke Richard Wagners
(erſcheinend in der Reihe „Von deutſcher Muſik", Guſtav Boſſe Verlag, Regensburg)

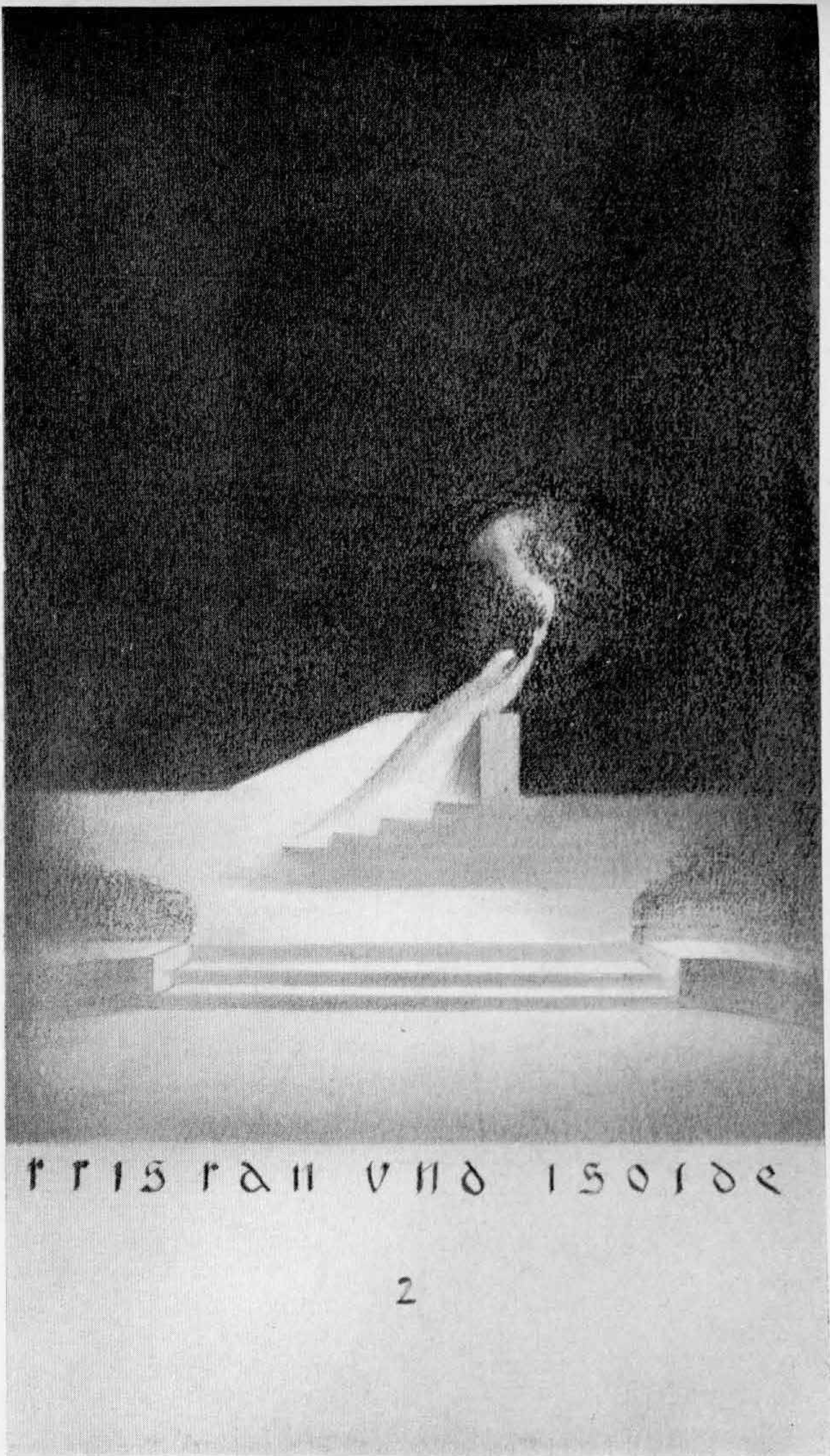



**Bühnenbilder von Prof. Hans Wildermann**

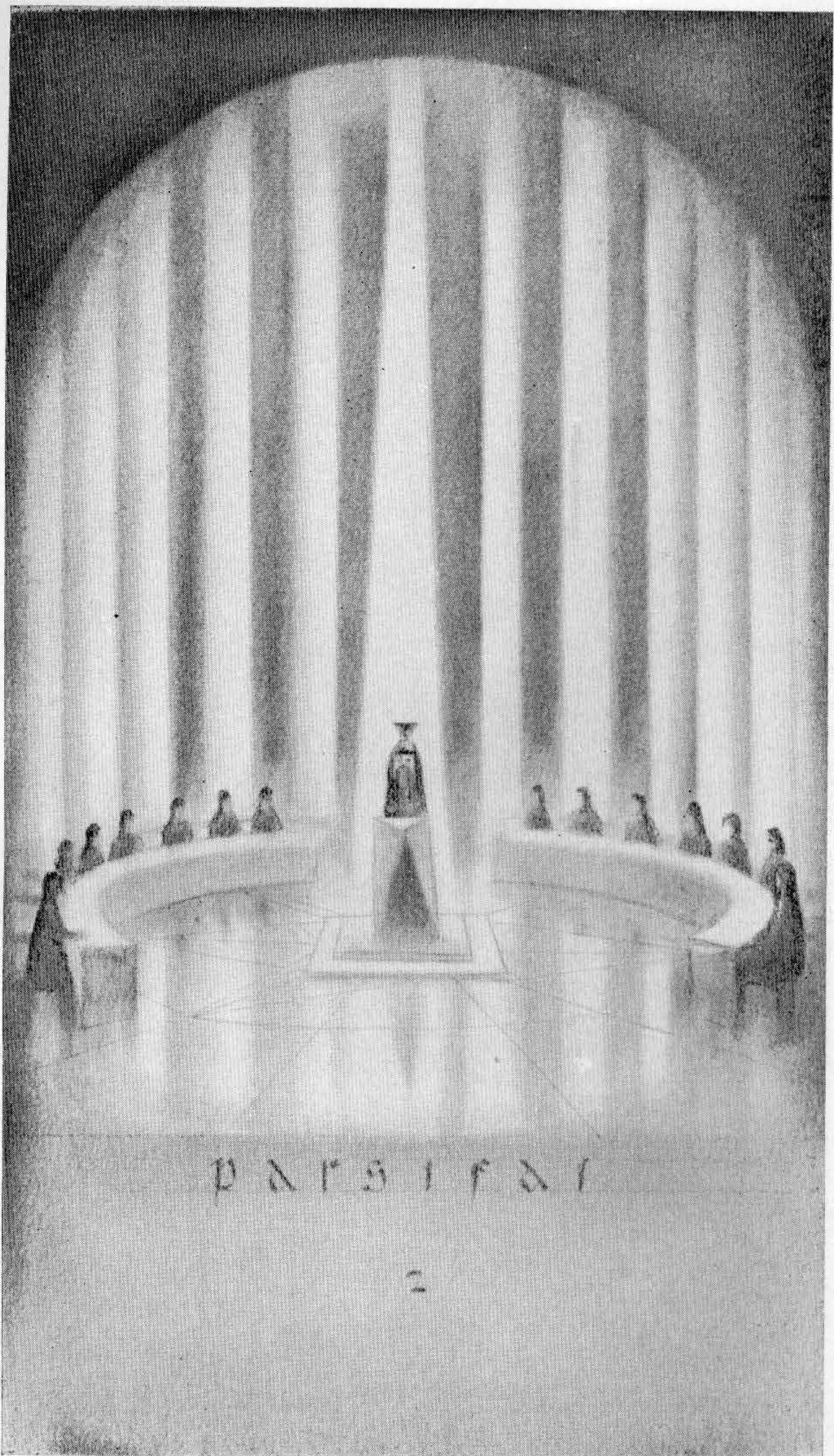
Entnommen aus den Liebhaber-Textausgaben der Bühnenwerke Richard Wagners
(erſcheinend in der Reihe „Von deutſcher Muſik“, Guſtav Boſſe Verlag, Regensburg)

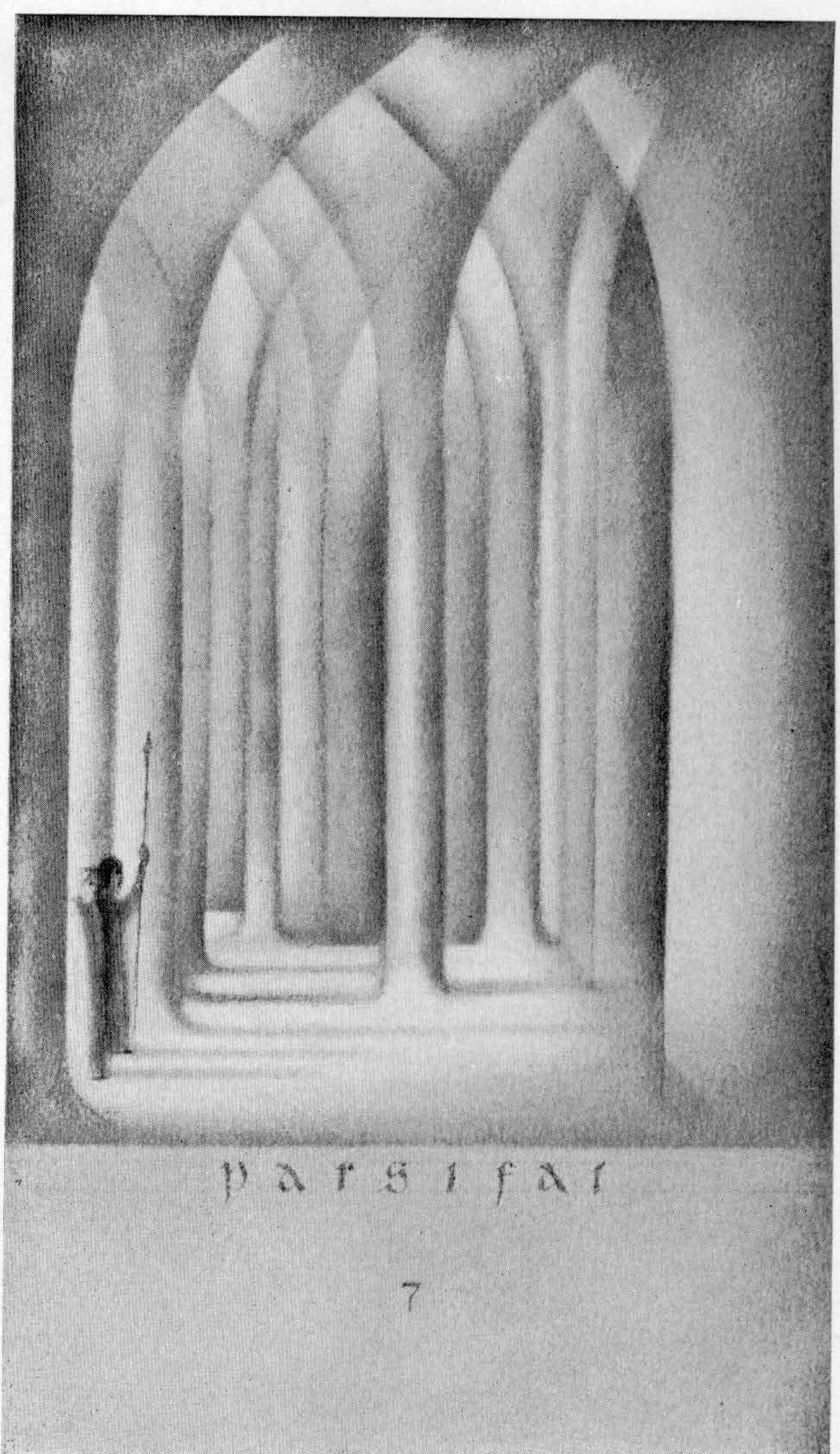



Bühnenbilder von Prof. Hans Wildermann

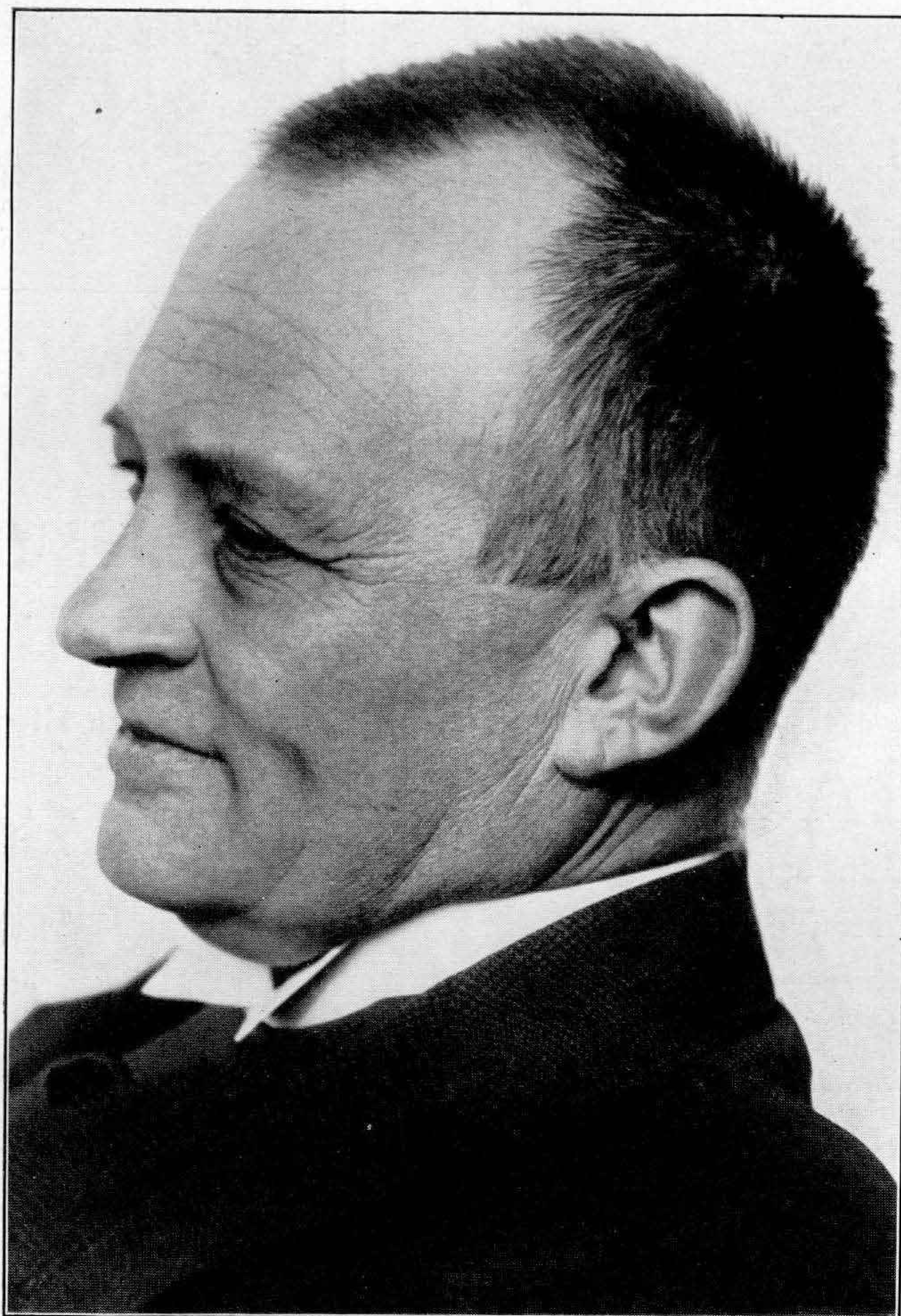
Entnommen aus den Liebhaber-Textausgaben der Bühnenwerke Richard Wagners
(erſcheinend in der Reihe „Von deutſcher Muſik", Guſtav Boſſe Verlag, Regensburg)




Bühnenbilder von Prof. Hans Wildermann

Entnommen aus den Liebhaber-Textausgaben der Bühnenwerke Richard Wagners
(erscheinend in der Reihe „Von deutscher Musik", Gustav Bosse Verlag, Regensburg)



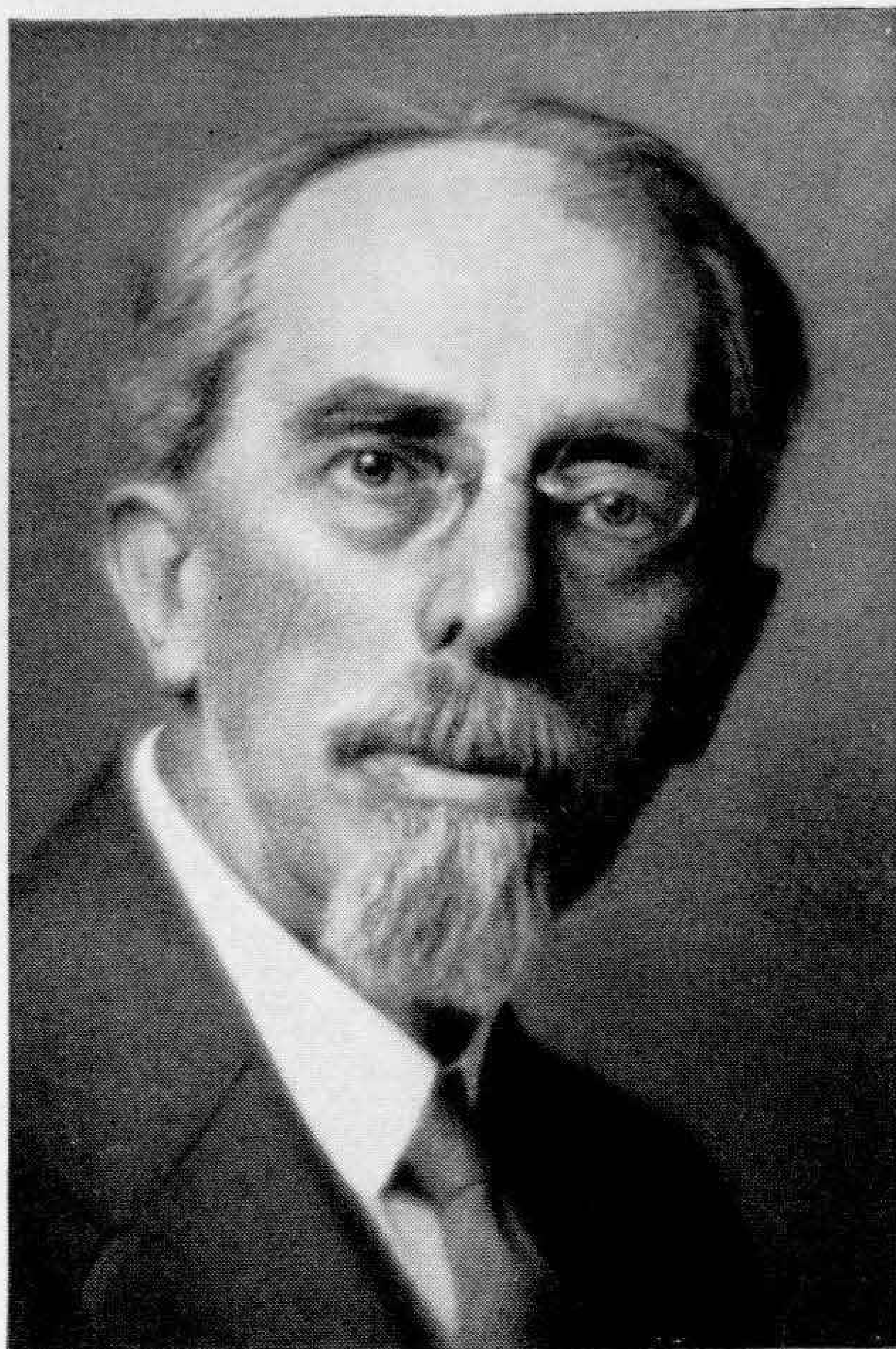
Phot. E. Wasow-München.

Hermann W. von Waltershausen



W: A: MOZART.

Nach einem zeitgenöſſiſchen Stich.



GMD Franz Schalk-Wien



GMD Clemens Krauß-Wien

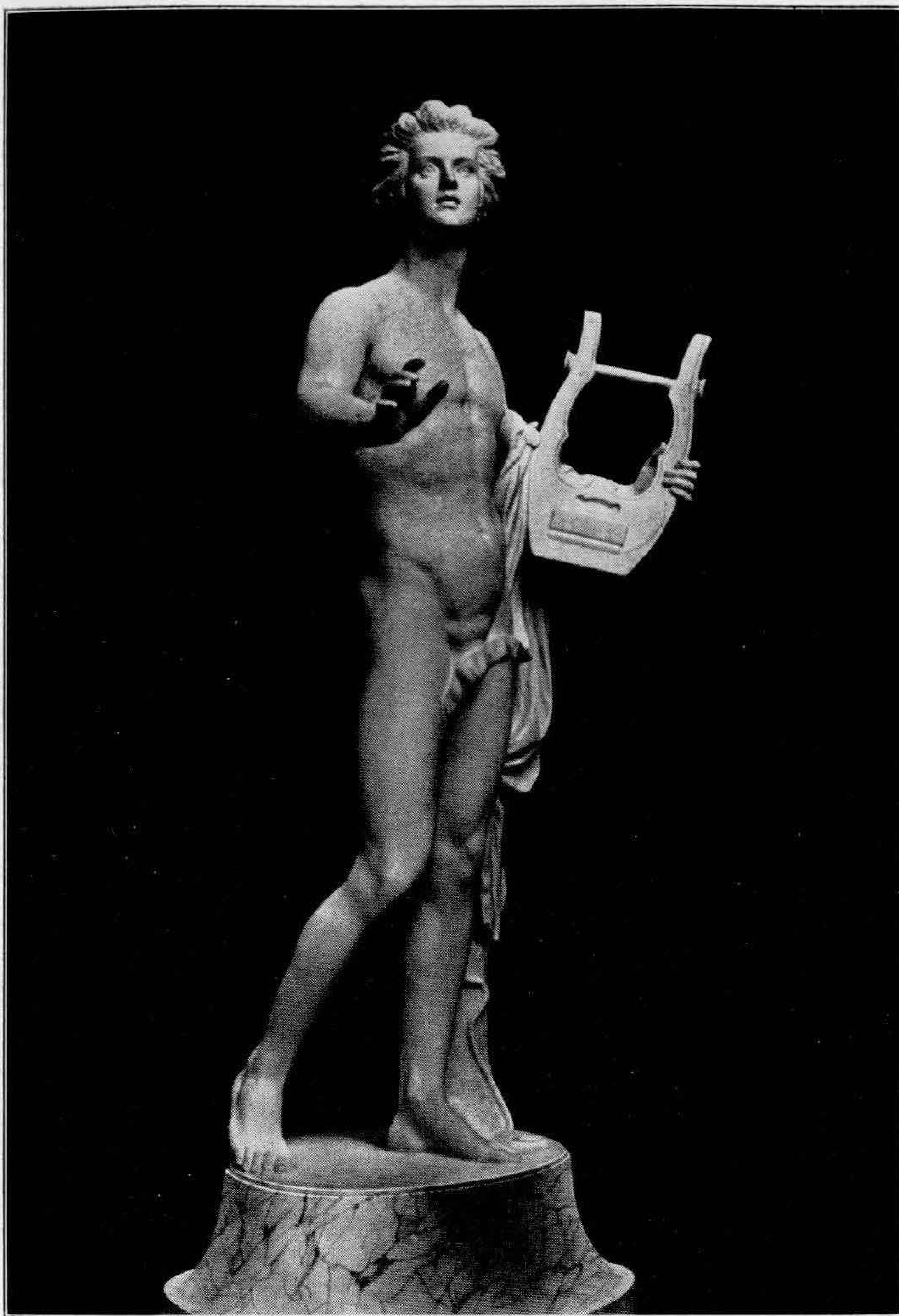


Prof. Bernh. Paumgartner
Salzburg
Direktor des Mozarteums



Josef Meßner-Salzburg
Domkapellmeister

Festdirigenten der Salzburger Mozart-Festspiele 1931





Mozart (Apollo Musagetes)

Nach dem Originalmodell von Edmund von Hellmer

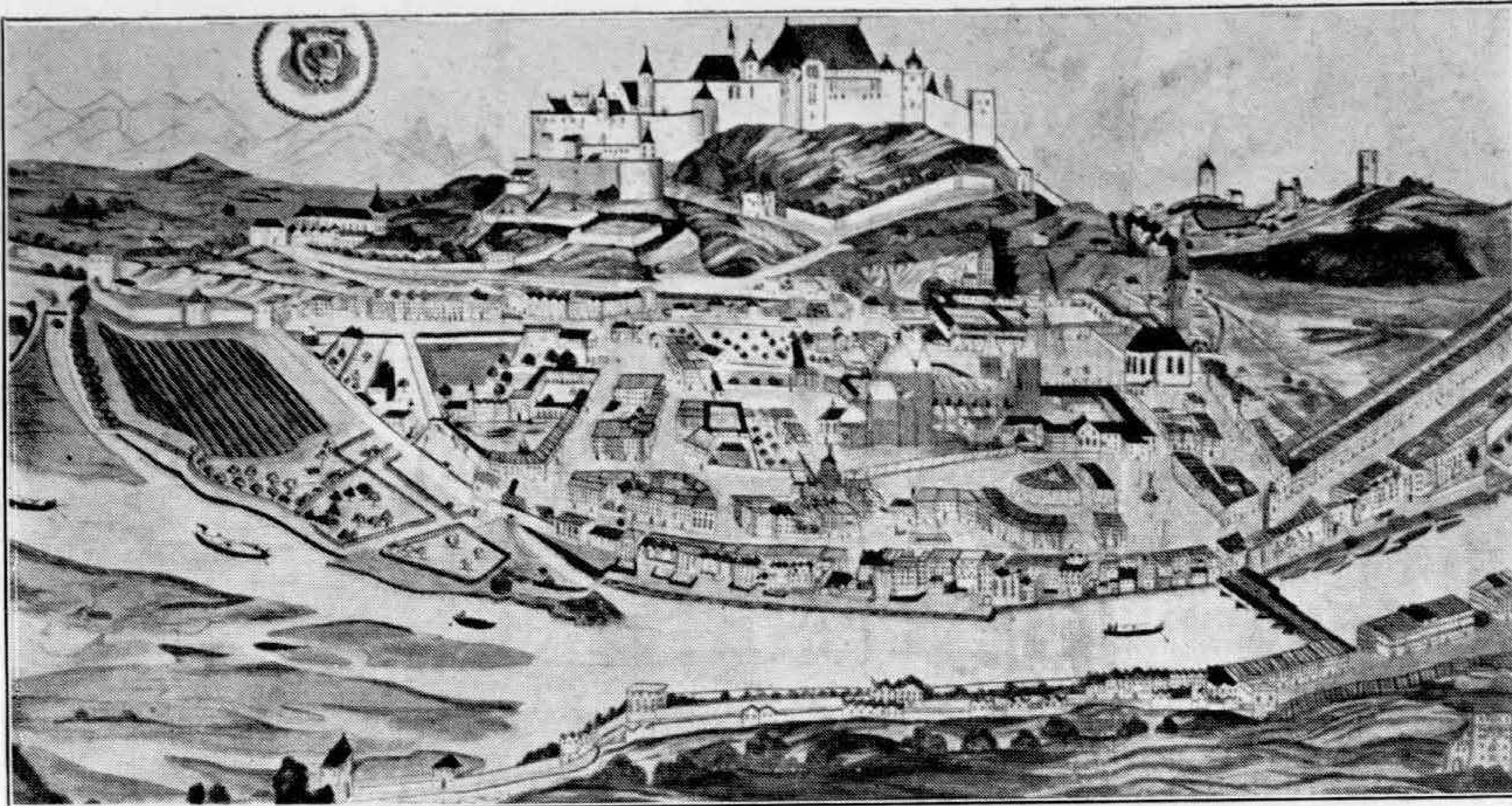


## Der Salzburger Dom

mit den vier Orgeln unter der Kuppel während einer musikalischen Aufführung.

Kupferstich aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts.

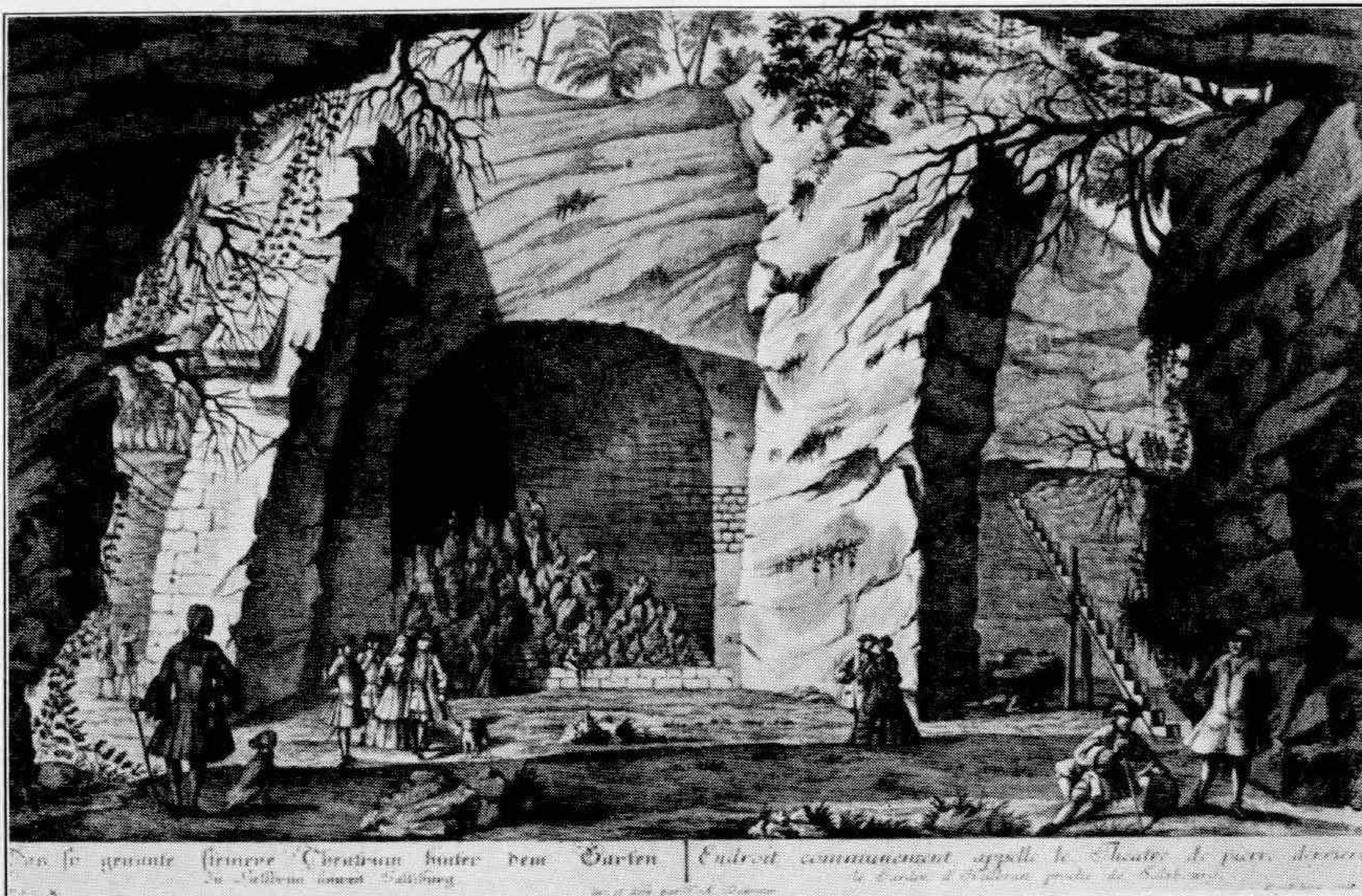
(Original im Städtischen Museum zu Salzburg.)



## Salzburg

Historische Ansicht aus dem 16. Jahrhundert.

(Zeigt noch den alten romanischen Dombau, rechts davon die Peterskirche.



## Das Steintheater

im Hellbrunner Park bei Salzburg (um 1615).

(Stich nach Franz Anton Danreiter 1730. Original im städtischen Museum zu Salzburg.)




## Das Heckentheater

im Mirabellgarten zu Salzburg (1719).

(Stich nach Franz Anton Danreiter 1730. Original im Städtischen Museum zu Salzburg.)



## Der Himmel

Miniaturentwurf nach einer Dekoration aus dem Salzburger Aulatheater.

(Original im Städtischen Museum zu Salzburg.)



August von Othegraven



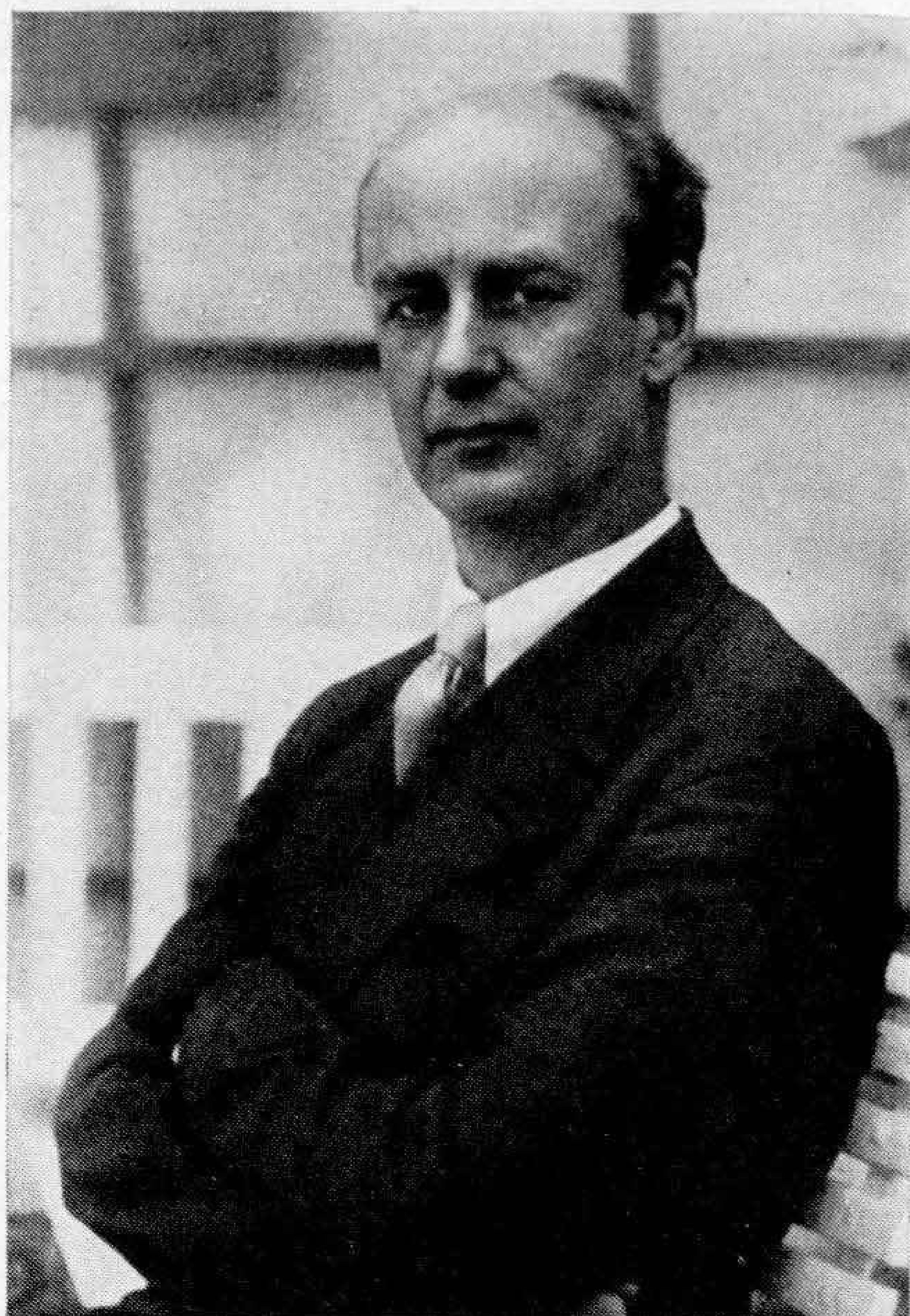
A. Pieperhoff, Leipzig

Frau Winifred Wagner



A. Pieperhoff, Leipzig

Arturo Toscanini



A. Pieperhoff, Leipzig

Wilhelm Furtwängler



A. Pieperhoff, Leipzig

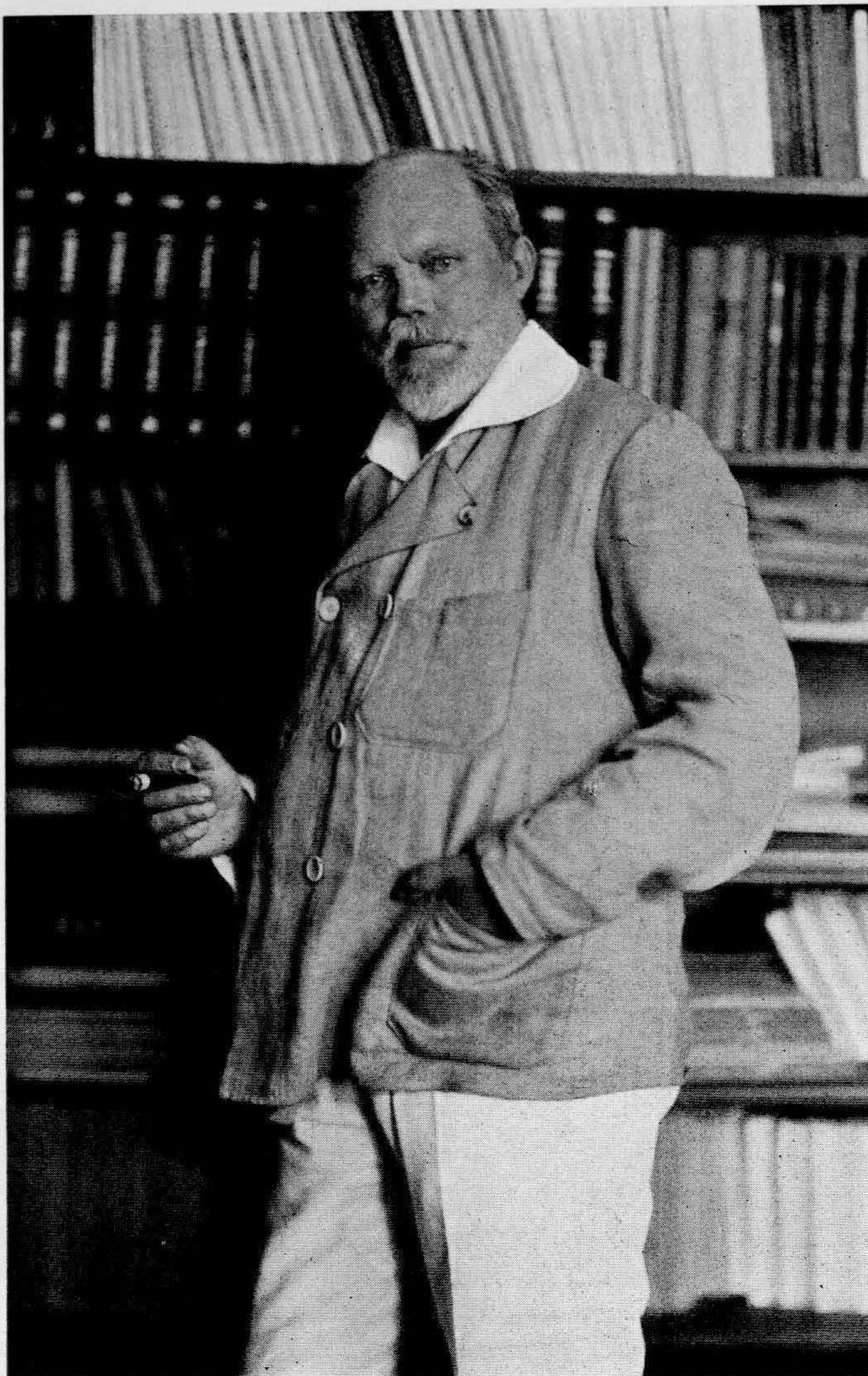
Karl Elmendorff

Die Dirigenten der Bayreuther Festspiele 1931



Waldemar v. Baußnern

Geboren am 29. November 1866, gestorben am 20. August 1931



Engelbert Humperdinck

Geboren am 1. September 1854, gestorben am 27. September 1921



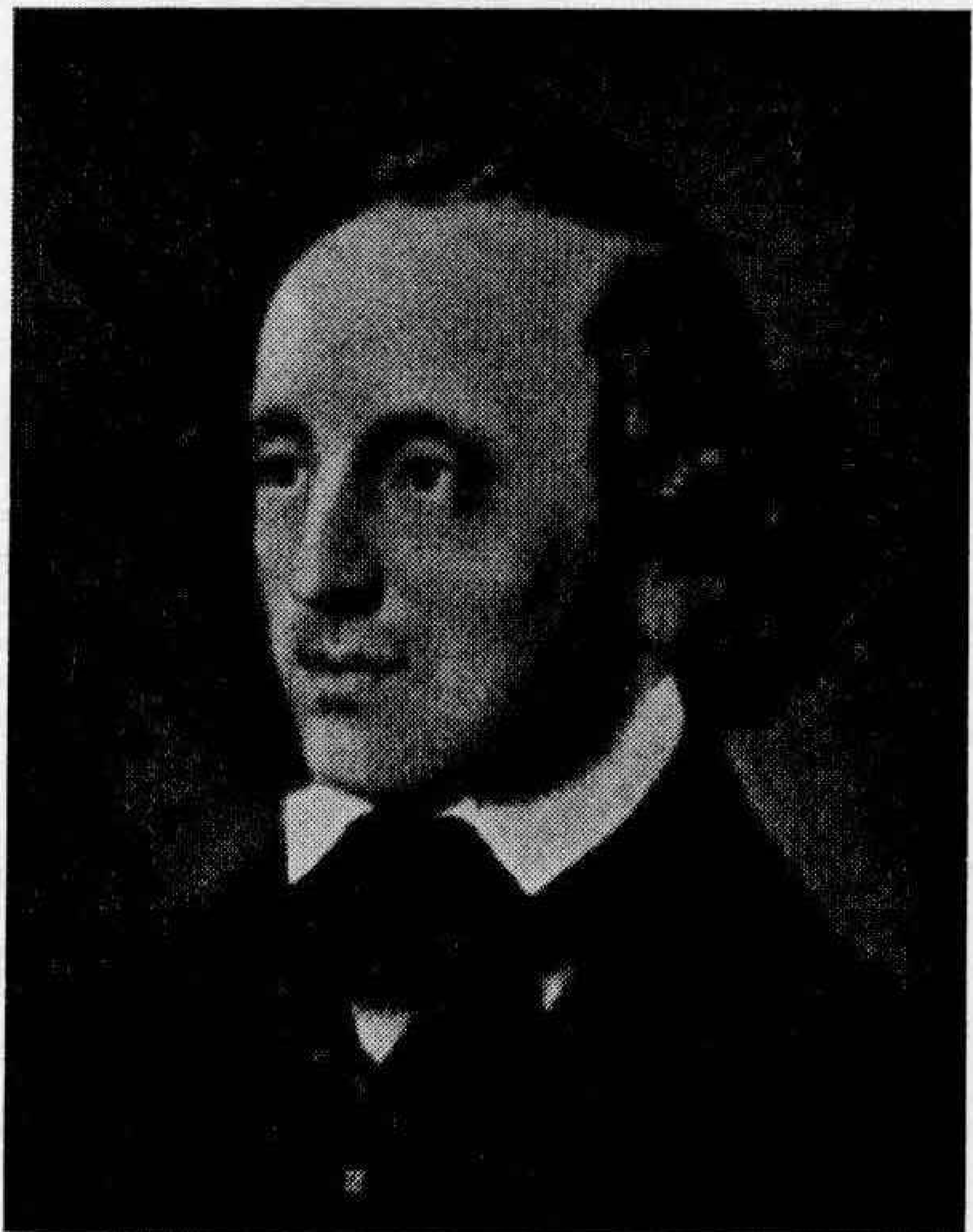

Holzschnitt von Fritz Wolffhügel

(Zu dem Aufsatz: „Passau und seine Domorgel" von Fritz Wolffhügel)



Siegmund von Hausegger

Zum 150 jährigen Jubiläum des Gewandhauses zu Leipzig



Felix Mendelssohn-Bartholdy

geb. 3. 2. 1809, gest. 4. 11. 1847

Kapellmeister des Gewandhauses von 1835 bis 1847

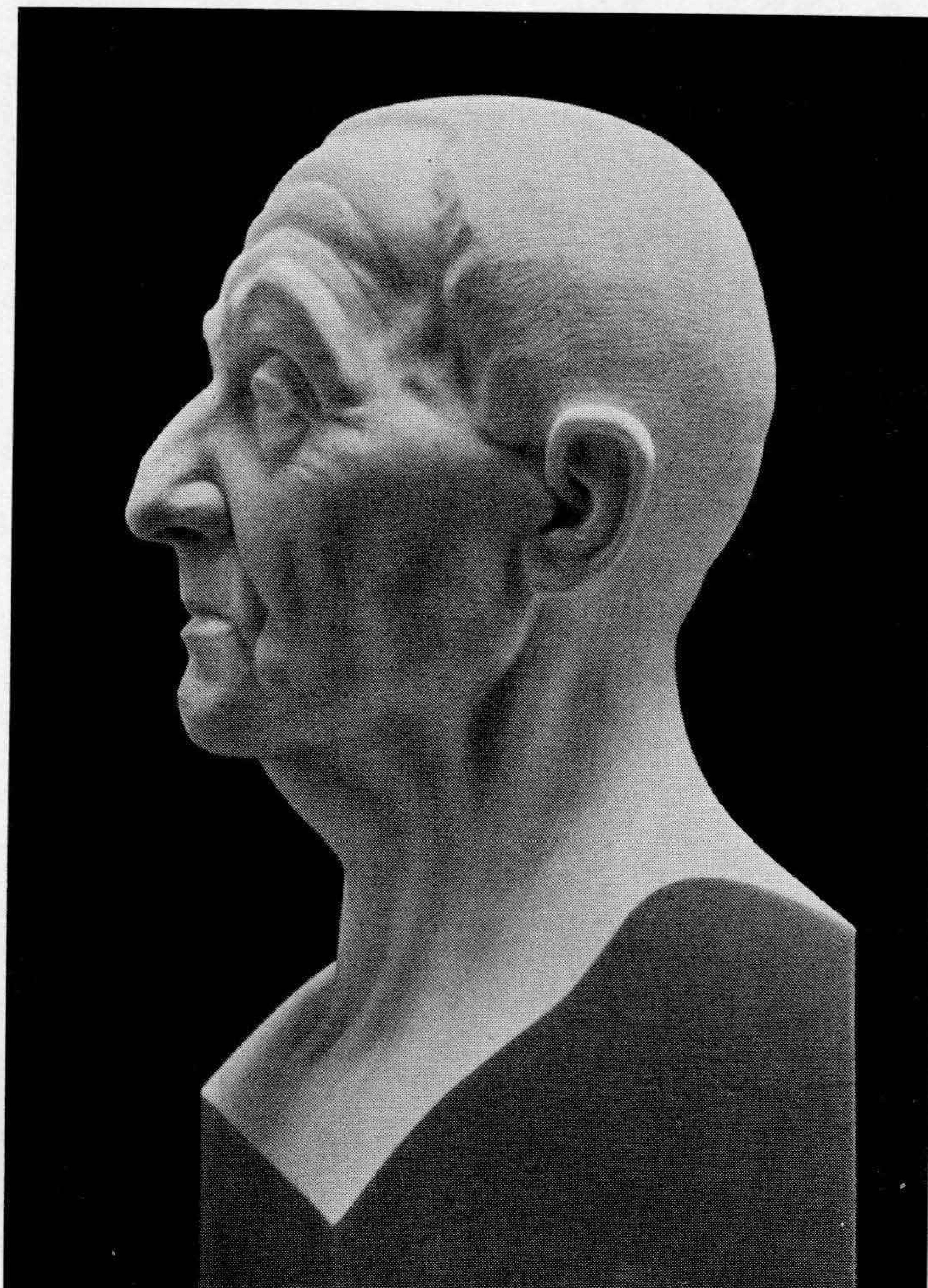


Arthur Nikisch

geb. 12. 10. 1855, gest. 23. 1. 1922

Kapellmeister des Gewandhauses von 1895 bis 1922

Die beiden hervorragenden Dirigenten, denen die Gewandhauskonzerte zu Leipzig ihren Weltruf verdanken



Anton Bruckner

Marmorbüste im Gewandhaus zu Leipzig

von Fritz Zalisz, Leipzig

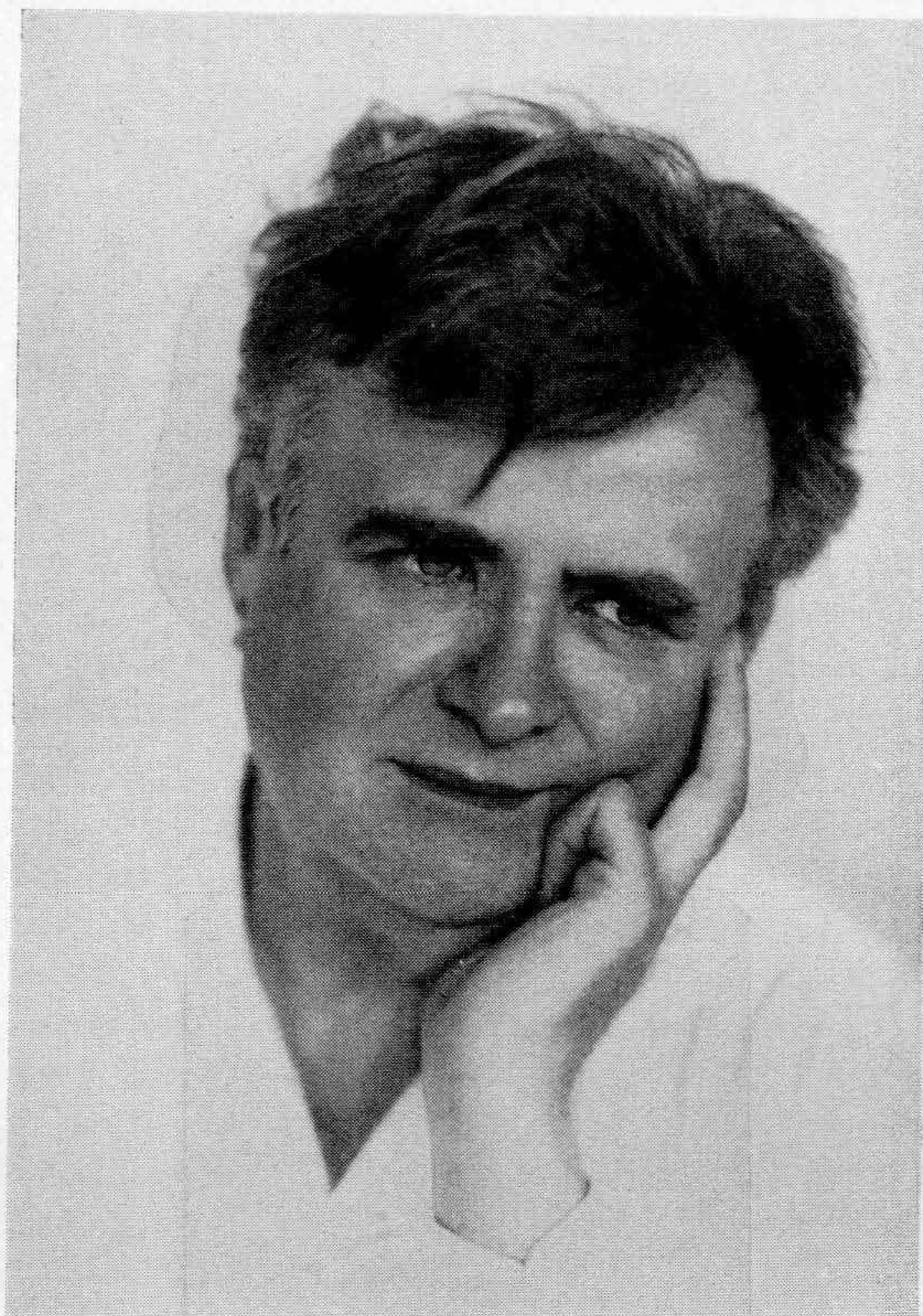


Kurt Thomas



Richard Wagner

Bronze-Büste von Albrecht Leistner, Leipzig



Gerstenberg (früher Dührkoop) Berlin

George Armin

Geb. 10. November 1871